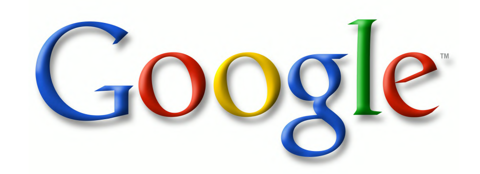


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

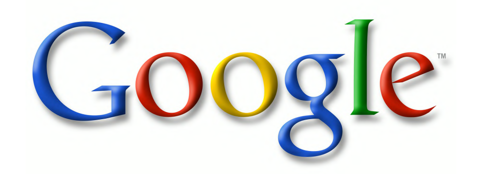
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

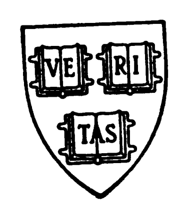
+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



7555.33.25



HARVARD
COLLEGE
LIBRARY





Lessings

amburgische Dramaturgie

ABRIDGED AND EDITED WITH INTRODUCTION AND NOTES

BY

CHARLES HARRIS

Professor of German in Adelbert College of Western Reserve University



NEW YORK

HENRY HOLT AND COMPANY

1901

47555.33.25

HARVARD COLLEGE
Dec 13, 1938
LIBRARY

Transferred from
the German Department

Copyright, 1901,
BY
HENRY HOLT & CO.

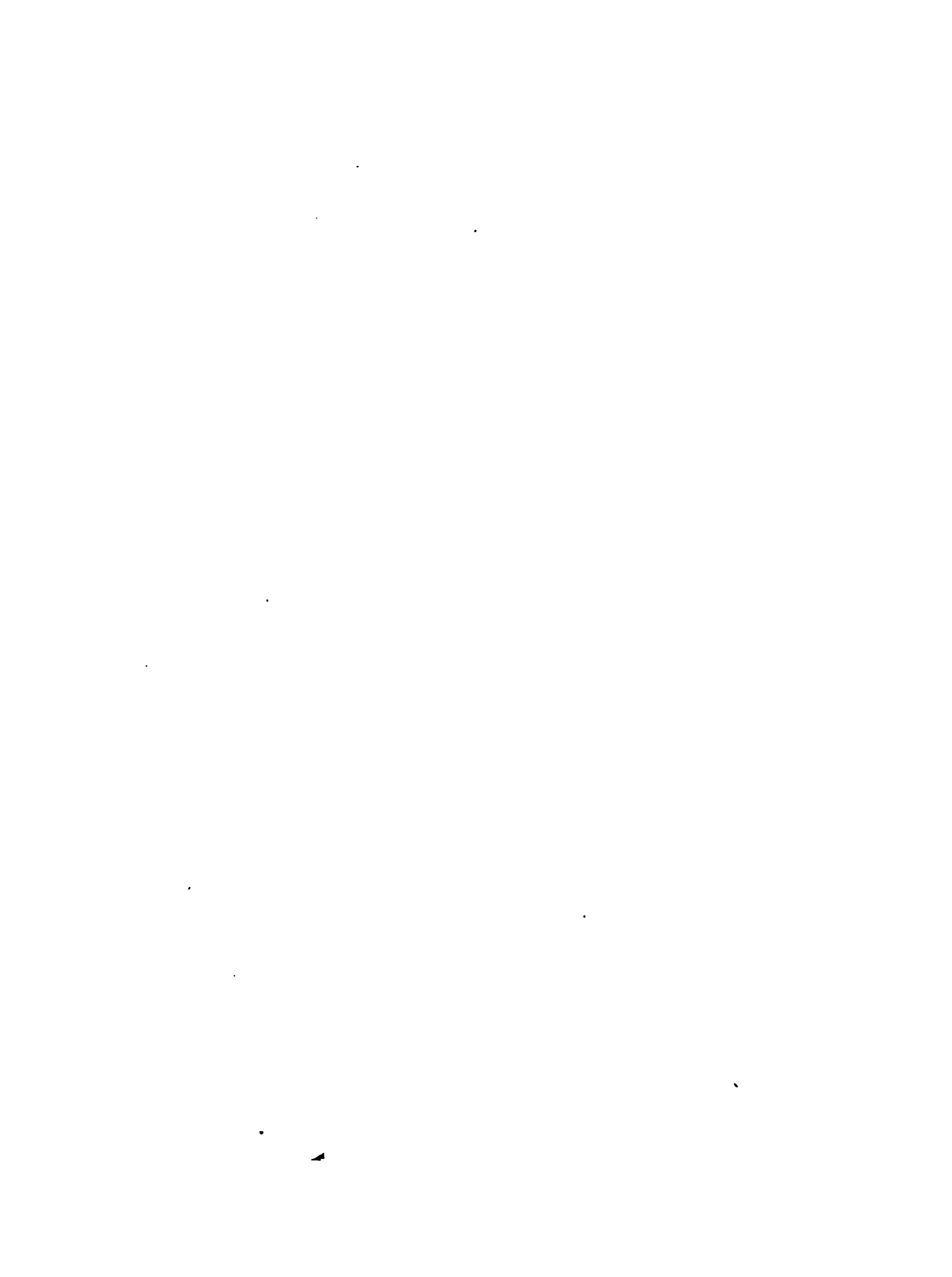
ROBERT DRUMMOND, PRINTER, NEW YORK.

PREFACE.

THE text of the *Hamburgische Dramaturgie* given here is that of the Lachmann-Muncker edition. Aside from the correction of a very few typographical errors, the only intentional deviations from this text are in the orthography. Here the Prussian rules have been followed except in the case of a small number of words, characteristic of Lessing, of which the Notes give account. The *Dramaturgie* has been abridged by the omission of passages which seem to the editor of the least present value and interest. The Notes offer in each case some explanation of the omitted passage.

C. H.

CLEVELAND, May, 1901.



CONTENTS.



INTRODUCTION.

The conduct of theatrical affairs in Germany is now so admirable and the signs of permanency and stability are so apparent to even the most careless observer that the condition of the stage in that country in the days of Lessing seems scarcely credible. In his lifetime fall, in fact, the end of the old and the beginning of the new era, for the year 1766, in which the project of establishing a so-called national theater in Hamburg took definite shape, marks an epoch in the history of the German theater.

Before that time the shifting traveling troupe, and not the permanent company with a local habitation, was the rule. The preceding half-century had indeed brought gradual improvement, but the support of the public was still fickle and uncertain, and the standard of taste even among the better classes was deplorably low. The evils of private management for profit only had full sway. Only now and then was found a manager with interest enough in art to attempt to educate the public, and at the best he could not do much to elevate the taste of theatergoers because of his financial dependence on them. The social position of the actors was incredibly low, and their earning still more incredibly petty. When Schönemann organized his troupe in 1740 his total weekly pay-roll for eleven

persons was less than twenty dollars, and yet this was perhaps the best of all companies for many years. The financial conditions improved slowly, but nevertheless it was long before the financial status of even the most capable actor was much better than that of a laborer. Small as the salaries were, they were not always paid, and like the barn-stormers of to-day (a name that often had its literal application then), these troupes could tell many a tale of discomfort and distress or even of intense suffering from absolute penury. With the best of will the managers were really unable to pay decent salaries. For example, in the year 1764, which was fairly prosperous, Ackermann, who had the best company in Germany, took in, all told, about $10,000, and from this sum he had to pay the salaries and traveling expenses of more than twenty people and to meet all the other outgo connected with the business.

In short, the German stage was suffering the acutest form of the evils of traveling troupes and of wholly private management. The dignity that can be given to theatrical matters by theaters more or less controlled and supported by the state or municipality was yet to be demonstrated in Germany. Vienna, it is true, already had its permanent theater, but nothing had as yet been done there to reform public taste, which was brutally low.

The situation had its hopeful aspect, however. Managers of troupes, particularly Mrs. Neuber and her husband, had already made honest endeavors to bring the public to appreciate better plays. In literary circles there had been vigorous attempts to supply a worthy stock of dramas. While none of these efforts had accomplished great results, the situation was not so bad

but that it gave some reasonable ground of hope, if only sure financial backing, for the lack of which all managers with artistic aims had suffered disaster, could be found.

This was the opinion also of the little group of men who set on foot the Hamburg enterprise. One of them, Löwen, in those days a literary man of repute, had some influence in theatrical circles in Hamburg, where he spent much of his time, although holder of a small governmental post in Schwerin, and had already made suggestions for the betterment of the theater. His connection with dramatic literature in his own person and with the stage in the person of his wife, who was the daughter of the quondam manager Schönemann and was herself an excellent actress, entitled him to speak with some authority. His suggestions might have remained unheeded at that time, however, if the wounded vanity of the famous actress Mrs. Hensel had not led her to desire a theater from which she could banish her hated rival and where she might outshine all others of her sex. She had a lover whom she brought to her way of thinking. This was Seyler, who was to be in the future the manager of a wandering troupe and the husband of Mrs. Hensel, but who at that time had just emerged from a great bankruptcy with some small remnant of his fortune. His taste in matters theatrical was better than his financial judgment. With him were joined his partner Tillemann and a manufacturer named Bubbers, who had once been an actor. Thus it came about that Löwen's theory was given a practical trial.

Circumstances seemed to favor the plan. Ackermann, after many ups and downs as manager of a traveling

troupe, built a theater at Hamburg in 1765. He equipped it decently and made it, all in all, one of the best playhouses in Germany. In his troupe were Mrs. Hensel and her rival and other actors of more than respectable ability; but the one indispensable condition of success, financial backing, was missing, and it was only a question of time till the final disaster should come. If we may believe the charges of enemies, Löwen's share in Ackermann's downfall was not creditable. Dissensions among the actors contributed their part, and the insufficient support of the public was alone enough to wreck the undertaking. Seeing the inevitable outcome, Ackermann sold his equipments and rented his theater for a term of ten years from Shrovetide, 1767, on to an organization of twelve citizens of Hamburg. Seyler was chief business manager, Löwen became artistic director, a very able company was got together, and the first performance was given on April 22, 1767, in the presence of a large gathering of the citizens of Hamburg.

In the autumn of 1766 Löwen issued a sort of prospectus of the new enterprise. It emphasized duly the need of permanency and of freedom from financial anxiety for the actor and the management, but was unfortunately so boastful that it aroused both hostility and too great expectations. Enemies easily found plenty of weak spots to attack, for Seyler's bankruptcy was not the best of recommendations in commercial Hamburg, and Löwen's qualifications as artistic director were justly regarded with suspicion. Although the prospects seemed good at the opening of the theater in April, the shadow of coming disaster was soon visible. Seyler's business incapacity had its part; Löwen was not equal

to his share in the work; the actors quarreled and intrigued and were not held in check by firm control which they respected; the financial backing of public-spirited citizens of Hamburg proved uncertain and inadequate; the theatergoing public was cold and indifferent.

Taking all the circumstances into consideration, the repertoire for the first months may be regarded as irreproachable and evinced a real desire on the part of the management to give the best attainable. The ability of the actors was moreover far above the average of the times. Nevertheless the patronage steadily decreased. In desperation the management finally descended to the level of the taste of the public, but without avail. In December, 1767, the theater was closed because of insufficient support. The troupe played successfully through the winter in Hannover and began a second attempt the following May in Hamburg, but matters went from bad to worse, and finally the whole enterprise was abandoned. The last representation was given on November 25, 1768. The troupe tried its fortunes again in Hannover and was gradually dissipated. Ackermann took back his theater and became once more in connection with his stepson, the later famous actor Schröder, the manager of a private company. Though the attempt to found a permanent theater was for the time being and for Hamburg a failure, it had its far-reaching consequences. It aided to make success there and elsewhere possible later, and it called forth the *Hamburgische Dramaturgie.*

At the suggestion of Löwen, it is believed, Lessing was *asked to take part* in the new enterprise from its *beginning*. *Just* then he stood idle in the market-

place, to use his own phrase, for his hope of appointment to the vacant post of librarian of the Royal Library at Berlin had failed of realization. Even that enduring work *Laokoon* had not availed to win the favor of the king for him. With characteristic contempt for the intellectual abilities of his own countrymen Frederick the Great had finally appointed an obscure and incompetent Frenchman to the post, and the foremost literary man of Germany found every avenue of preferment in Berlin closed to him. The call from Hamburg therefore came to Lessing at an opportune time, and we find him at that city on December 22, 1766, writing to his brother that most favorable terms have been offered to him. Soon afterwards he returned to Berlin, where he completed the work of getting his *Minna von Barnhelm* through the press and had hopeful dreams of the new undertaking. In April, 1767, he took up his residence in Hamburg and entered upon his new work with the eager hopefulness characteristic of him in all that he undertook up to those last years of gloom and ill health at Wolfenbüttel, to be doomed as always to see the wreck of his hopes. How great his disappointment was at the failure of an undertaking which offered so much of promise for the bettering of the German stage and drama, is in some degree made manifest by the bitterness of the last pages of his *Dramaturgie*.

We know little concerning his life in Hamburg, but it made for him two weighty connections for his after-years, the one with the Reimarius family, and the other with Mrs. Eva König, who later became his wife. It brought with it too an unsuccessful business undertaking. In connection with Bode, who afterwards acquired reputation as translator of Goldsmith, Sterne, and

Montaigne, Lessing set up as printer and publisher, but the business incapacity of both partners foredoomed the undertaking to failure.

The exact nature of Lessing's duties in his new position is unknown. He declined to be the theatrical poet and seems to have been instead a sort of adviser and critic. His salary of about $800 looks ridiculously small now for a writer with a great name, but it was large for a literary man in those days and promised freedom from financial worry. The high hopes with which Lessing entered upon the discharge of his new duties were soon gone. On May 22, 1767, he wrote to his brother that dissensions had already arisen, and he must have soon seen that failure was sure to come. How long he kept up his connection with the enterprise we do not know, possibly in some sort to the end, although he did not accompany the troupe to Hannover.

Before Lessing moved to Hamburg the decision to issue the *Dramaturgie* was reached. On April 22, 1767, the day of the first performance, the *Ankündigung*, consisting of four pages in octavo, was issued. In modest tones it mentioned the purposes and hopes of the new theatrical management and the design of the new publication. A single sentence makes clear Lessing's general plan for the latter: "This *Dramaturgie* is to form a critical index of all the plays represented and is to accompany every step made here either by the art of the poet or of the actor." The first three numbers, together with a reprint of the *Ankündigung*, appeared on May 8, the next two on May 12. Then for a time a number was issued regularly on Tuesday and Friday of each week, a procedure that reminds one of the impetus given in Germany to such little periodic

by the striking success of Addison's *Spectator.* little sheet was printed by the firm of Lessing and I at the expense of the theater.

Germany was then without proper copyright prc tion, and literary piracy was universal. The desir read the issues of the *Dramaturgie* was widespread, the business incapacity of its printers was so great they made no adequate provision for its proper distr tion through Germany and so offered an espec attractive field for a piratical reprint. Conseque Lessing was compelled to announce after the issu the thirty-first number that the semi-weekly publica would be suspended and that the remainder of the volume would be issued in the autumn, but circ stances made it impossible to carry out this prom Numbers 32–82 appeared with tolerable regula between December 8, 1767, and April 25, 1768. T publication was again suspended on account of reprints, of which there were two. The remair numbers, 83–104, were issued together at Easter, 17 These facts make it evident that the dates given at beginning of each number are in large part fictiti In book form the work appeared in two volumes w out the name of the author and with the imprint J. H. Cramer, Bremen. Each title-page is ador with a modest vignette. The typographical accu of the first edition is not above reproach, but Less seems never to have given the work a subsequ revision. Notes taken for more than the fifty- evenings mentioned in the *Dramaturgie* and pass allusions in his letters go to prove that he at one t *thought of preparing* more volumes, but though *remained in Hamburg* a year after the appearanc

the book and before his departure for Wolfenbüttel, he was occupied with other interests, and the project was never carried out.

When Lessing issued the last numbers of the *Dramaturgie*, the theatrical enterprise had been abandoned for many months. He had meanwhile become involved in his great antiquarian controversy with Klotz; other literary projects were occupying his thoughts; financial difficulties and worry about his future helped to distract him; as early as August, 1767, he began to feel his task irksome; the delay in publication played its part. All these circumstances helped to make the work both what it is and what it is not.

Before entering upon the consideration of the *Dramaturgie* as it is, it is well to examine into what it is not. Lessing promised in the *Ankündigung* to accompany every step made either by the art of the poet or of the actor. The second part of his promise he soon left unfulfilled, for he discovered that the actors resented the slightest adverse criticism and were insatiable of praise. One actress indeed forbade all mention of her playing from the outset. Dubious praise of Mrs. Hensel (see note to the twentieth number) led to such an outburst on her part that Lessing gave up all comments about the acting from the twenty-fifth number on.

The other promise to accompany the steps made by the art of the poet came nearer fulfillment. In the earlier numbers Lessing really entered into the examination of the plays presented and of the dramatic and æsthetic topics naturally arising from them. Later his method changed, however. The play is often passed over without a word of comment, and we find instead long essays, continuing through several numbers and

dealing with such topics as the dramatic unities and tragic fear and pity, or giving in minute detail the contents of such plays as the English or Spanish *Essex*.

The *Dramaturgie* is therefore not a complete and orderly exposition of Lessing's views about the drama and dramatic art. It is, in a way, a haphazard production. Begun with enthusiasm, it was completed from a sense of duty. The task must have been irksome at times, and perhaps we are not wrong in thinking that Lessing's moods are reflected in the varying values of the different numbers. More than once the important is treated briefly and the unimportant at length. If the original plan as set forth in the *Ankündigung* had been carried out, the permanent value of the *Dramaturgie* would have been less. The long digressions, as a rule with some French play for the starting-point, constitute most of the valuable part of the work. They would necessarily have been curtailed, if Lessing had followed his first plan strictly. If we were compelled to judge the *Dramaturgie* by the number of pages which are well-nigh worthless to-day, we should consider it of little value. If we judge it by the much larger part in which Lessing is at his best, we might question whether any other critical work has ever surpassed it.

Except for a descent now and then into the too colloquial the style of the *Dramaturgie* is, for its purpose, superb, for Lessing shows himself here, as well as in other works, the consummate master of German prose. It is a style noticeable for its simplicity and clearness and often attains the hight of eloquence by reason of these very qualities. In one respect only is it open to criticism from the point of view of to-day, in the over-abundant use of foreign words where German

expressions are now easily at hand. It must not be forgotten, however, that Germany has become German in the more than a century that has passed since Lessing's exit from the stage, and that he was a model of stylistic purity for his time. As regards vocabulary, inflections, and syntactical constructions Lessing's language is a rich and comparatively unworked mine.

A fairly accurate answer to the question, what the *Dramaturgie* really is, may be given in a single sentence: It is essentially a polemic, in the course of which Lessing's views concerning certain phases of the drama and dramatic art are incidentally set forth. This polemic is moreover directed against the French drama, or, more strictly speaking, against French tragedy. Comedy is treated with comparative brevity, and the views and practice of the French with reference to it evidently meet with Lessing's approval. The reasons for his attack upon French tragedy are not far to seek.

Just before the Thirty Years' War the German drama was seemingly in a hopeful state. The actual achievements were not noticeably better than in the mediæval plays, but the signs of promise were there. Had a German Shakespeare arisen then, the equal of the Elizabethan drama might have arisen with him. But he man did not appear, and the awful tragedy of that ong-drawn-out war effectually ended all progress on the nimic stage. Germany's recovery was slow in all lepartments of literature, and it would therefore not have been strange if the drama had not shown great esults a century after the close of the war. Its inevitably slow development was, however, retarded by the *ctual break that took place* between German literature *id the stage. It seems* to us incredible that the latter

could exist without the aid of the playwright, and the history of the German stage in the period of the estrangement of the two is indeed mournful. When in the first half of the eighteenth century the literary drama slowly made for itself a place in the theater, one result of the separation was painfully apparent. The skill of the actor far surpassed that of the playwright, and this disparity continued until Lessing ushered in the great classic period of German literature.

Lessing regarded the German drama of his day as a degeneration, not as a case of very slow development. In that he was in error. Still, he was entirely correct in his belief that his country had as yet no drama. In comparison with France or England, for example, his statement was only too true. Except for the student of literature interested in historical development, the German drama literally begins with Lessing. A striking confirmation of this statement is found in the list of plays mentioned in the *Dramaturgie* as having been played at Hamburg from the opening of the theater to July 28, 1767. Out of fifty-two only eighteen were German, although the management really overdid the matter in order to present as many German plays as possible. Of these eighteen it is fair to say that only Lessing's *Miss Sara Sampson* is of interest to the cultivated reader of to-day. The rest have vanished not merely from the stage but also from the knowledge of the general reading public. Lessing's *Minna von Barnhelm* was not represented until after the period covered by the *Dramaturgie*.

This consciousness of the inferiority of the German drama was not confined to Lessing alone. Before him others had noted the fact and labored for improvement.

Foremost among these was Gottsched, who had begun to work for the betterment of the German theater almost half a century before the Hamburg enterprise, the beginning of which he did not quite live to see. This Leipzig professor, who became for a time a veritable autocrat in literary matters, set on foot certain noteworthy reforms. In conjunction with the Neubers he helped to purify the stage and elevate the taste of the actors. He strove to make the plays amenable to the rules of literature and to give to the actors a decent repertoire in the way of translations and of original compositions by himself and his followers. He endeavored not unsuccessfully to heal the breach between literature and the stage and to bring in the rule of law and order for both. But he lacked poetic ability and indeed real appreciation of poetry and was unable to advance with the movement which he himself began. In the drama, as elsewhere, his reforms broke with Germany's past and led directly to imitation of the French, so that from a potent influence for good he became a real obstacle to progress and in his latter days was thoroughly discredited.

It was precisely this enthrallment to French taste which called forth Lessing's polemic. The spirit of slavish imitation was manifest in every phase of German literature. Lessing, although his literary career commenced with work in the prevailing style, had begun his attack long before and renewed it with increased energy in his *Dramaturgie*. It was evident that French authority must be discredited and other models be presented for study, but not for imitation.

The Dramaturgie therefore attacks the French at *every opportunity* and more than once goes out of its

way in order to find the opportunity. In the main, however, the attack arises naturally enough from the consideration of the play. The ghost in Voltaire's *Sémiramis* provokes the comparison with *Hamlet* (see page 44), or the examination of Weisse's *Richard III.* leads to the consideration of tragic fear and pity and of Corneille's distortion of Aristotle's views (page 194 ff.). His own opinions are therefore brought out for the most part in the way of elucidation or contradiction. In this connection it is interesting to notice the plays presented at the Hamburg theater and mentioned in the *Dramaturgie.* As stated before, eighteen were German, but, excluding part of Lessing's, these were mostly imitations of the French. One was English, Addison's *Drummer,* but Addison followed French dramatic models, and the play as represented at Hamburg was a translation into German of Destouches's adaptation of the Englishman's play. The remaining thirty-three were French: one by the great Corneille, one by his brother, three by Destouches, three by Marivaux, one by Diderot, one by Molière, three by Regnard, six by Voltaire, and the remaining fourteen by other of the less important French playwrights. It will be seen at once that the repertoire gave Lessing frequent opportunity to attack French views about the drama.

The polemic is chiefly directed against Corneille and Voltaire. The former offended, in Lessing's opinion, both in practice and in theory. In practice, because his tragedies lacked the real essence of the tragical, as Lessing understood it. In theory, because his statements of Aristotle's views were false and misleading. It is well known that Corneille far along in his literary career discussed at some length Aristotle's Poetics, and

ımpted to show how his own plays conformed to the
s of the Greek. The result was, to say the least,
ous. As expounded by Corneille, Aristotle would
difficulty in recognizing his own statements. In
ing's opinion, Corneille was profoundly influenced
ıe Spanish drama and very little by the Greek, and
tempting to square his own practice with the theory
e *Poetics* he was attempting the impossible. Hence
ng's exhaustive examination and contemptuous
tion of Corneille's dramatic theory.

en more is his attack directed against Voltaire.
ite of the great difference in the tragedies of the
nen, Voltaire was in many respects near enough to
eille's theory to fall into the like offense and con-
ıation. Possibly a personal element entered into
erceness of the criticism, for Lessing knew Voltaire
lid not love him. They had often met in Berlin,
the one was a struggling, poverty-stricken be-
r, and the other was in the midst of that strange
dship with Frederick the Great. Lessing was even
e Frenchman's employ for a time, translating into
ıan some papers pertaining to a lawsuit which
out of a slippery financial transaction between
ire and a Jewish broker. Lessing afterwards
ıemorated the affair in one of his epigrams, wherein
'slyest Hebrew" in Berlin, for whom no deceit
d too difficult and no trick too disgraceful, finds
lf outwitted by "a greater rogue". A second
had unpleasant consequences for Lessing at the
and the remembrance of it may have been one of
easons why Frederick the Great refused to give him
ıarge of the Royal Library. In those days at Berlin
g borrowed of Voltaire's secretary advance sheets

of the *Siècle de Louis XIV*, and, contrary to the conditions on which they were lent to him, he let them go out of his hands for three days and then carried them off to Wittenberg, as he had not quite finished reading them. The affair came to Voltaire's ears, who, justly incensed, demanded the return of the sheets. Lessing was at fault, but the correspondence about the matter was not of a nature to make him love Voltaire more. Before this violent final scene the young German poet must have profited much by personal contact with the foremost poet of France, whose writings had already given him much of stimulus and indeed left their traces on his subsequent work, but the meanness seemingly so mingled with the greatness of the illustrious Frenchman disgusted and repelled him.

Still, the attack might have been as fierce if there had been no personal bitterness in it. Lessing dearly loved a fight, and the heat of controversy could engender in him a Berserker rage all out of proportion to the subject-matter under discussion. Take out the pages given over to fierce and often personal controversy in literary criticism or theology, and the collected writings of Lessing would shrink amazingly in volume. In this regard he was not a sinner above many who preceded or followed him. Witness, for one noteworthy example, the billingsgate of Luther and his opponents. Had Voltaire answered the *Dramaturgie*, it would have been interesting to notice the controversial methods of the two antagonists: the Frenchman, smiling sardonically and wielding the slenderest, keenest of blades; the German, brandishing a war-club ponderous enough to crush a giant but used with equal violence on a fly. But why should the foremost literary man of France

pay heed to a critic and dramatist of despised Germany? Just here is the reason why Voltaire above all other living Frenchmen should be attacked in the *Dramaturgie.* Germany, as a whole, was still the willing slave of France in matters of taste. It had all the devotion of the outlying province to the mother country, and needed only to believe that some silly fashion was the mode at Paris in order to follow it blindly and absurdly. It is true that here and there the better spirits had already awakened to the need of an independent intellectual life. It is pathetic to read how they, in their eagerness to produce some tangible evidence of such life among them, greeted as the German Homer or Milton or, no matter what, illustrious forebear some poet now inglorious or forgotten. Such was, however, not the attitude of most educated Germans at that time. The necessary superiority of French literature was an article of their belief. Now, Voltaire was the most illustrious literary man of France and of Europe. He was himself a dramatist. He showed, in a politer way but even more offensively for that very reason, the boundless conceit and arrogance in intellectual matters of most cultivated Frenchmen of that day. He affected to despise Shakespeare. He extolled French tragedy as greater than the Greek. He insisted upon judging and condemning the plays of other nations by a dramatic canon which Lessing regarded as theoretically false and practically vicious. To overthrow the literary authority of Voltaire in Germany was to overthrow the literary authority of France there and to make possible a really national literature. Lessing could not do otherwise than attack him.

Of course, Lessing knew that the arrogance and con-

ceit of the French were only the extravagant outcroppings of real intellectual merit. Furthermore, Lessing borrowed more than one of the arguments used in attacking French tragedy from Diderot, a kindred spirit though a Frenchman, and was frank to acknowledge his indebtedness. Yet, after all, he was not a judge dealing out exact justice, but an advocate pleading a cause. He advanced his arguments with all the onesidedness of an advocate, putting them in their extreme form and omitting qualifications and modifications. As it stands, the *Dramaturgie* is not to be taken blindly as the deliberate statement of his own views. We must temper the theory set forth there by his utterances elsewhere or by his own practice as shown in his mature dramas. A similar qualification is necessary with reference to his attack upon Voltaire, to whom Lessing's intellectual indebtedness was not small. Nevertheless, the one sentence uttered in passing (page 233), "For I at least would rather see a great man in dressing-gown and smoking-cap than a botch in his holiday attire", is about all that gives even a hint of any other attitude than contempt and condemnation.

His rejection of French tragedy is equally sweeping. It offended against what he regarded as the essentials; he considered it untragical in the highest sense of the word. In that phase of his condemnation the world outside of France is apt to concur to-day, but in his zeal to show his countrymen the faults of French tragedy, he passed over those qualities for which we admire it and to which he was not blind. A single passage at the close of the eighty-first number makes grudgingly the *admission that* such qualities exist and points out at the *same time the* way of safety for his countrymen: "I

›w various French plays which make quite clear the ıappy results of some passion, from which we can ıw many good lessons concerning this passion; but I ow none which has excited my pity to the degree in ıich tragedy should excite it, in which, as I know cernly from various English and Greek plays, it can be cited. Several French tragedies are very fine, very structive works which I consider worthy of all praise; ly they are not tragedies. Their authors were cernly clever persons; they deserve, in part, no low rank ıong poets, only they are not tragic poets; only their rneille and Racine, their Crébillon and Voltaire have ry little or nothing at all of that which makes phocles Sophocles, Euripides Euripides, Shakespeare akespeare. The latter are very seldom in opposition the essential demands of Aristotle, but the former much the oftener."

The English and the Greeks, Shakespeare and Arisle! Here he found the wholesome contrast to French ıctice and theory. His interest in Shakespeare was nced in his early career at Berlin, but we have no ormation which enables us to trace the course of his akespeare studies. Nowhere in his works is there a ar exposition of his views concerning the great glish dramatist. It is even probable that he never ıught of the possibility of representing his plays on German stage. We have, at the best, scattered ssages in the *Dramaturgie*, which show clearly enough admiration for the bard of Avon but tell us little of grounds for his critical estimate. He contrasts the osts in *Hamlet* and in Voltaire's *Sémiramis* (page); the *one, appearing at night* with all the accompani*nts calculated to make* the hair of even the unbeliever

stand on end and being in reality one of the persons of the play; the other, coming in broad daylight, contrary to every habit of ghosts, and being nothing but a poetical machine. Or to the statement of a critic that love itself dictated *Zaire* to Voltaire, he replies (page 58): "It would have been more correct had he said gallantry. I know only one tragedy which love itself helped to make, and that is *Romeo and Juliet*." He finds the jealous lover in *Zaire* far inferior to Othello, from whom he is copied. His friend Weisse could honestly say that his *Richard III.* was not a copy, adding what he evidently did not believe (page 194): "But perhaps it would have been a merit to commit a plagiarism on Shakespeare." And Lessing rejoins: "Provided it can be done. But what has been said of Homer, that it would be easier to rob Hercules of his club than to take a verse from him, that may be said appropriately of Shakespeare also. On the least of his beauties is imprinted a stamp which cries out to the whole world: 'I am Shakespeare's!' And woe to that other beauty that has the courage to place itself beside his. Shakespeare must be studied, not plundered. . . . I should at least have used Shakespeare's work afterwards as a mirror in order to wipe from my work all those specks which my eyes were unable to see in it directly."

Such passages and others even more fugitive are about all that he has to say of Shakespeare. His purpose is evidently to hold up the English dramatist, and for that matter the Greeks also, as models for study, but not for imitation. His attitude towards the English drama in general, exclusive of Shakespeare, is, as would be expected, not one of especial approval.

Aristotle is his mainstay in his campaign against the French, and this for two reasons. The French had, in the first place, made Aristotle's *Poetics* the starting-point for their own theories and indeed, as in the case of Corneille, claimed to conform to his precepts. Their "regularity", upon which they so much insisted, had therefore to stand or fall according as it really conformed to the theory of the *Poetics* or failed to do so. Lessing had studied the Greek philosopher to some purpose, and his own critical views, joined to his amazing acquaintance with ancient and modern literature, fitted him more than any man of his day to be the interpreter of the much misunderstood *Poetics*. The desire to beat the French with their own weapons was irresistible.

Even more potent was his admiration for the poetical system of Aristotle, an admiration so great that it may be called not unjustly blind. Lessing was near enough to the spirit of the great Humanistic movement to find his pulse beating higher at the very word Greek. The unapproachable superiority of the literature of that little land was a cardinal article in his belief, not so much expressed in words, of course, as it is the indispensable presupposition of many a paragraph in his *Laokoon*, for example, and of his *Dramaturgie* in a less degree. Furthermore, Winckelmann, whose untimely taking-off came in the year 1768, had rediscovered, as it were, the glories of ancient art for him as for the rest of the world. Even before the latter part of the *Dramaturgie* had been written after the failure of the theatrical enterprise, Lessing had taken up his old plan of going to Italy to make the acquaintance of ancient art face to face. *It had long been to him* a subject of enthusiastic *study, and his interest in* archæology must have in-

creased his interest in Greek literature. Moreover, the bent of his mind had already led him irresistibly to Aristotle, so that the *Dramaturgie* would doubtless have said much about the dramatic system of the *Poetics*, even if the theories of the French had given him no occasion to appeal to the Greek philosopher as the court of last resort.

That storm-center of literary controversy, the *Poetics*, written sometime about the year 330 B.C., has been unfortunately transmitted to us in incomplete form. It is expressed so concisely as to be often obscure. Either because of this conciseness or because of imperfections in the text there are important passages in it, of which the interpretation has not yet been surely established and probably never will be. Even the famous definition of tragedy, with which Lessing did such deadly execution, is, in part, a matter of controversy among scholars to-day, although innumerable treatises have been written about it. Granting that some one of the many interpretations is correct, who is sure that he understands the interpretation? Who is able to say what the emotions of the ancient Greek really were as he saw some great tragedy on the stage, or to prove that ours must be like his in the same situation? The influence of the *Poetics* bids fair to be perpetual, as human works go, but it is also true that the point of view has changed somewhat and that, if a critic and poet equal to Lessing were to arise in these latter days, he would hardly say of Aristotle's treatise that he considered it as infallible as the *Elements* of Euclid (page 269). Such was Lessing's opinion, however, an opinion strengthened moreover by a profound study of Greek tragedy. His interest even went so far as to cause him to plan an

of the *Poetics*. Thus equipped he entered into
mination of Corneille's interpretation of Aristotle
re confidence.

no exaggeration to say that Lessing's *Drama-*
really marks an epoch in the study of Aristotle.
en analysis swept away many a current error of
etation forever. Lessing's interpretation still
in the main; in a few points the consensus of
of the scholars of to-day is against him, in
it is fair to assume that no agreement will ever
ched. Lessing's task was a double one, to set
hat he regarded as the real views of Aristotle,
en to show how Corneille, against whom these
s of the *Dramaturgie* are especially directed, had
n his interpretation and his practice. It would
ossible to show the extent to which the *Drama-*
uses Aristotle as the starting-point and final proof
rguments without passing in review over a large
the book. Aristotle is first mentioned in the
nth number with the words: "Now Aristotle has
nce decided how far the tragic poet has to bother
historic truth." From there on he plays a larger
ger rôle to that summing up in the last number:
le is as infallible as Euclid. "I am especially
nt that I can prove irrefutably concerning
y, . . . that it can take no step away from the
-line of Aristotle without departing just that far
ts own perfection."

of the longer discussions based on the *Poetics*
e mentioned here as characteristic of the methods
Dramaturgie, although their interest is now
historical. The first, beginning with the forty-
umber, pertains to the dramatic unities of time,

place, and action, or rather to the first two especially, for the last is so essential an element of the drama that it had to be universally admitted, however much the practice of dramatists violated it. The unity of place is nowhere expressly mentioned in Aristotle. It is abstracted rather from the pretty general practice of the Greek dramatists. The unity of time, the single course of the sun, is mentioned, however. Lessing believed that these two unities were due in the Greek drama to the presence of the chorus (page 153): "Unity of action was the first dramatic law of the ancients; unity of time and unity of place were, so to speak, only consequences of it, which would hardly have been observed more rigorously than its exigencies required, if the combination with the chorus had not supervened. That is to say, since the action had to have a number of persons as witnesses, and these persons always remained the same and could neither go further away from their dwellings nor remain out of them longer than people are commonly wont to do from mere curiosity, they could hardly do anything else than restrict the place to one and the same spot, and the time to one and the same day. To this limitation they subjected themselves *bona fide*, but with such adaptability, with such judgment that seven times out of nine they gained more than they lost." This gain was accomplished by the simplification of the action and by the careful exclusion of all that was superfluous. But the French, and here he means particularly Corneille, who were schooled in the wild intrigues of the Spanish plays and had no liking for this real unity of action, found their difficulties *when they* began to insist upon the unities of time and *place as in*dispensable. They were, however, unwilling

to renounce obedience to these rules and modified them instead. They set up an indefinite place, which could be thought of as being now here, now there. "For the unity of a day they substituted the unity of duration and let pass as one day a certain time in which nothing was said about the rising and setting of the sun, in which no one went to bed, at least not oftener than once, no matter how many and how varied the happenings in that time were." Then, having adjusted the unities to suit their own needs, they condemned everybody, and especially the English, who did not obey the rules as they laid them down. He made merry with Corneille's extension of the time to thirty hours, and of the place to one city, and, with Voltaire's *Mérope* as an object-lesson, he showed the violations of the real unities.

For both the English and the German reader this keen discussion of the unities has no present importance; for the former, because the example of the great dramatists of the Elizabethan age made such a discussion unnecessary; for the other, because Lessing's victory was complete in his own country. He freed Germany once for all from the yoke of pseudo-classicism.

The other of the two long discussions to be mentioned here begins in the seventy-fourth and runs through the most of ten numbers. Starting with the character of Richard III. in Weisse's play, it sets forth at length Lessing's understanding of fear and pity in Aristotle's definition of tragedy, in which these words are important. With much of digression and consideration of the *misinterpretations* of others, he gives his own *understanding of the matter* (page 201). "All depends

on the conception which Aristotle had of pity. He believed that the evil which was to be the object of our pity had necessarily to be of such a kind that we should have to fear it for ourselves or for ours. Where this fear did not exist, there could be no pity." Therefore the hero of a tragedy must be neither wholly blameless nor entirely a wretch. "Everything is fearful, said he [Aristotle], which would excite our pity if it had happened or were about to happen to another; and we find everything pitiable which we should fear if it were threatening us. . . . From this similarity arises the fear that our fate could very easily be just as like to his as we feel ourselves like him, and this fear it is which brings pity as it were to fruition." This doctrine would make untragical such a blameless martyr as Corneille's Polyeucte or such a wretch as Weisse's Richard III., for Lessing insisted over and over again that Aristotle meant that tragedy should excite not fear or pity, but both fear and pity.

This brought him to the remaining portion of Aristotle's definition, the Katharsis, or purification, as he interpreted it. Lessing's translation of so much of the definition as belongs here runs (see note to page 209, line 29): "Tragedy is the imitation of an action . . . which . . . by means of pity and fear effects the purification of these and such like passions." On the words *such like* he places a heavy emphasis, making tragedy thereby purify not merely fear and pity, in the sense to which he had restricted them, but also all "philanthropic" emotions and every feeling akin to fear as thus defined. The scholarship of to-day is disposed to reject *the words such like* entirely, to understand Katharsis *in a different* sense than purification, and to modify

Lessing's interpretation of the definition in other ways. But, thus equipped, he proceeded to overthrow Corneille's theory and to establish his proposition that the French had no tragedy, and that mainly because they had persuaded themselves and, in part, their neighbors that they had long since reached perfection.

The lapse of time and the shifting of the point of view makes much that was most valuable in the *Dramaturgie* for its day of less worth to us. The emancipation of Germany had in less than a quarter of a century later progressed so far that the question whether French tragedy really met the highest requirements of dramatic theory became of no practical importance. The period of imitation passed, and with it the danger in admiring those qualities in the French drama which Lessing doubtless appreciated to the full, though he left them unmentioned.

That was a moralizing generation and little disposed to accept the theory of art for art's sake. It was therefore natural that Lessing should find an opening somewhere through which he might bring in his explanation of the moral purpose of the drama, even though there was scanty room for it in his Aristotle. A sufficient summary of his doctrine is found at the close of the seventy-seventh number: "All species of poetry should make us better; it is pitiable if this has to be proved; it is still more pitiable if there are poets who themselves doubt it. But all species cannot improve all things, at least not some things as perfectly as others; but what each species can improve most perfectly and can improve better than any other, that alone is the end and *purpose to which it* is really destined." His understanding *of the* way in which this moral better-

ment is accomplished by tragedy would, however, lead us too far afield.

A large part of the *Dramaturgie* has a perennial value as something more than a masterpiece of polemic writing. Lessing left, it is true, no rounded-out system of dramatic theory, and his ardor of combat led him at times to make assertions in an extreme form which his own practice contradicts. His orthodox belief in Aristotle could not have hidden from him the fact that the *Poetics* left scanty room for a Shakespeare. Indeed, his own mature dramas are in part flat contradictions of the theories of the Greek philosopher. Nevertheless the *Dramaturgie* does in passing touch upon a considerable body of theory in a way that gives to it enduring value. Lessing was proudly conscious that he had the right to speak, although only *Minna von Barnhelm*, of his three great dramas, had then appeared. "Every one may boast of his industry. I believe I have studied the theory of dramatic poetry, that I have studied it more than twenty who practice it. I have also practiced it so far as is necessary to have the right to speak, for I know well that just as the painter is unwilling to be censured by one who does not wield the brush at all, so it is with the poet. I have at least attempted what he has to achieve, and can at any rate judge whether that which I myself cannot do, can be done. I ask merely for a voice among us, and many a one presumptuously demands that, who would be more silent than a fish if he had not learned to imitate the chatter of some foreigner." (Page 268.)

The topics are many and varied which Lessing touched upon. In the earlier numbers his plan of noticing the work of the actors caused many a comment

pointing towards a scientific theory of acting. The examination of the plays presented led to the discussion of such topics as the "domestic tragedy", the serious comedy, the poet's relations to the facts of history, the differing importance of "situation" and "character" in comedy and tragedy, the nature of the laughable, the typical and the individual in comedy and tragedy respectively. Only the actual reading of the *Dramaturgie* can reveal the practical value and the wealth of suggestion of the discussion, sometimes compressed within a single sentence, sometimes running through a number of pages, of these and many other topics.

He returns time and again to the cardinal doctrine which pervades the whole work. For the lack of a better term it may be called the doctrine of rigorous causality in the persons of the play. Given a hero with such and such a character, the spectators must be made to see that his every action is the strict and logical effect of the known causes. They must feel that every man of such a character and so circumstanced would act and speak as he does. This is the often unexpressed presupposition of Lessing's criticism of the plays mentioned in the *Dramaturgie,* but in various ways it finds frequent expression there as the inviolable law. All other faults which the dramatist may commit are small in comparison with the breaking of this chain of cause and effect.

Thus in speaking, at the end of the twenty-third number, of the use of real names and historical facts in tragedy, he says: "Is it on account of the mere facts, the circumstances of time and place, or is it on account *of the characters of the* persons through whom the facts *have become real, that* the poet chooses one occurrence

rather than another? If it is on account of the characters, then the question, how far the poet may depart from historical accuracy, is already decided. In all that does not concern the characters, as far as he will. Only the characters are sacred to him; to strengthen them, to show them in the best light, that is all that he can add of his own invention; the slightest essential change would remove the cause of their having these and not different names, and nothing is more offensive than that of which we cannot give the cause."

Or again in the thirty-second number (page 108): "He (the real poet) will be above all intent on inventing a series of causes and effects. . . . He will seek so to plan the characters of his persons and to make the happenings which set these characters in action arise so necessarily the one from the other, he will seek to measure off the passions so in accordance with each character, he will seek to carry these passions through such gentle gradations, that we shall everywhere perceive the most natural and orderly course of events, that we shall acknowledge at every step which he makes his persons take, that we should have taken it, with the same degree of passion, in the same situation of affairs. Thus nothing will astonish us in all of it except the imperceptible approach to a goal from which our imagination starts back with trembling, and at which we finally find ourselves full of the most sincere pity for those whom so fateful a stream has swept along, and full of terror at the consciousness that a similar stream might carry us along to the committing of deeds which we, in cold blood, think to be still so far from us."

The same idea is expressed in the objections made in *the thirty-fourth* number to certain inconsistencies i

Marmontel's *Soliman* (page 116): "Nothing in the characters must be contradictory; they must always be uniform; they must always remain like themselves; they may express themselves, now more strongly, now more weakly, according as circumstances affect them; but none of these circumstances must be mighty enough to change them from black to white. A Turk and a despot, even when in love, must still be a Turk and a despot."

For Lessing the poet is like God in that he creates an orderly whole. To our finite minds the happenings of life seem mingled in confusion; the important and the unimportant, the sad and the joyous, the horrifying and the ridiculous exist side by side, follow close upon one another, or change into one another. In its infinite variety this is (page 191) "a spectacle for an infinite mind only. In order that finite minds may share in the enjoyment of it, they must receive the ability to give limits to it which it does not have, the ability to abstract and to turn their attention wherever they will." To the infinite mind this infinite variety has its strict order, however, for the chain of causes and effects is unbroken, and the poet in the little universe which he creates must have the same sovereign control over all occurrences and weave them together into a consistent whole, omitting the accidental and the irrelevant.

So much in the way of outline of the history and contents of the *Dramaturgie*. The work is, however, something more than such an account of it indicates. This something more is what gives it its present value and place as one of the great masterpieces of German literature. It is not merely a noteworthy pamphlet of a literary campaign long since ended. It is not merely

a valuable, though incomplete, theory of the drama. That is not enough to give it a large place in a nation's literature after the lapse of more than a century. The superadded something of which this Introduction can give no account is the touch of genius which makes imperishable.

Ankündigung.

Es wird sich leicht erraten lassen, daß die neue Verwaltung des hiesigen Theaters die Veranlassung des gegenwärtigen Blattes ist.

Der Endzweck desselben soll den guten Absichten entsprechen, welche man den Männern, die sich dieser Verwaltung unterziehen wollen, nicht anders als beimessen kann. Sie haben sich selbst hinlänglich darüber erklärt, und ihre Äußerungen sind, sowohl hier, als auswärts, von dem feineren Teile des Publikums mit dem Beifalle aufgenommen worden, den jede freiwillige Beförderung des allgemeinen Besten verdienet, und zu unsern Zeiten sich versprechen darf.

Freilich giebt es immer und überall Leute, die, weil sie sich selbst am besten kennen, bei jedem guten Unternehmen nichts als Nebenabsichten erblicken. Man könnte ihnen diese Beruhigung ihrer selbst gern gönnen; aber, wenn die vermeinten Nebenabsichten sie wider die Sache selbst aufbringen; wenn ihr hämischer Neid, um jene zu vereiteln, auch diese scheitern zu lassen, bemüht ist: so müssen sie wissen, daß sie die verachtungswürdigsten Glieder der menschlichen Gesellschaft sind.

Glücklich der Ort, wo diese Elenden den Ton nicht angeben; wo die größere Anzahl wohlgesinnter Bürger sie in den

Schranken der Ehrerbietung hält, und nicht verstattet, daß das Bessere des Ganzen ein Raub ihrer Kabalen, und patriotische Absichten ein Vorwurf ihres spöttischen Aberwitzes werden!

So glücklich sei Hamburg in allem, woran seinem Wohlstande und seiner Freiheit gelegen: denn es verdienet, so glücklich zu sein!

Als Schlegel, zur Aufnahme des dänischen Theaters, — (ein deutscher Dichter des dänischen Theaters!) — Vorschläge that, von welchen es Deutschland noch lange zum Vorwurfe 10 gereichen wird, daß ihm keine Gelegenheit gemacht worden, sie zur Aufnahme des unsrigen zu thun: war dieses der erste und vornehmste, „daß man den Schauspielern selbst die Sorge nicht überlassen müsse, für ihren Verlust und Gewinnst zu arbeiten." Die Prinzipalschaft unter ihnen hat eine freie 15 Kunst zu einem Handwerke herabgesetzt, welches der Meister mehrenteils desto nachlässiger und eigennütziger treiben läßt, je gewissere Kunden, je mehrere Abnehmer, ihm Notdurft oder Luxus versprechen.

Wenn hier also bis itzt auch weiter noch nichts geschehen 20 wäre, als daß eine Gesellschaft von Freunden der Bühne Hand an das Werk gelegt, und nach einem gemeinnützigen Plane arbeiten zu lassen, sich verbunden hätte: so wäre dennoch, bloß dadurch, schon viel gewonnen. Denn aus dieser ersten Veränderung können, auch bei einer nur mäßigen Begünstigung 25 des Publikums, leicht und geschwind alle andere Verbesserungen erwachsen, deren unser Theater bedarf.

An Fleiß und Kosten wird sicherlich nichts gesparet werden: ob es an Geschmack und Einsicht fehlen dürfte, muß die Zeit lehren. Und hat es nicht das Publikum in seiner Gewalt, 30 was es hierin mangelhaft finden sollte, abstellen und verbes-

sern zu lassen? Es komme nur, und sehe und höre, und prüfe und richte. Seine Stimme soll nie geringschätzig verhöret, sein Urteil soll nie ohne Unterwerfung vernommen werden!

Nur daß sich nicht jeder kleine Kritikaster für das Publikum
5 halte, und derjenige, dessen Erwartungen getäuscht werden, auch ein wenig mit sich selbst zu Rate gehe, von welcher Art seine Erwartungen gewesen. Nicht jeder Liebhaber ist Kenner; nicht jeder, der die Schönheiten e i n e s Stücks, das richtige Spiel e i n e s Akteurs empfindet, kann darum auch den Wert
10 aller andern schätzen. Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto parteiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer
15 Art gewähren kann.

Der Stufen sind viel, die eine werdende Bühne bis zum Gipfel der Vollkommenheit zu durchsteigen hat; aber eine verderbte Bühne ist von dieser Höhe, natürlicherweise, noch weiter entfernt: und ich fürchte sehr, daß die deutsche mehr
20 dieses als jenes ist.

Alles kann folglich nicht auf einmal geschehen. Doch was man nicht wachsen sieht, findet man nach einiger Zeit gewachsen. Der Langsamste, der sein Ziel nur nicht aus den Augen verlieret, geht noch immer geschwinder, als der ohne Ziel
25 herumirret.

Diese D r a m a t u r g i e soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten, und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers, hier thun wird. Die Wahl der Stücke ist keine Kleinigkeit:
30 aber Wahl setzt Menge voraus; und wenn nicht immer Meisterstücke aufgeführet werden sollten, so sieht man wohl, woran

die Schuld liegt. Indes ist es gut, wenn das Mittelmäßige für nichts mehr ausgegeben wird, als es ist; und der unbefriedigte Zuschauer wenigstens daran urteilen lernt. Einem Menschen von gesundem Verstande, wenn man ihm Geschmack beibringen will, braucht man es nur auseinander zu setzen, warum ihm etwas nicht gefallen hat. Gewisse mittelmäßige Stücke müssen auch schon darum beibehalten werden, weil sie gewisse vorzügliche Rollen haben, in welchen der oder jener Akteur seine ganze Stärke zeigen kann. So verwirft man nicht gleich eine musikalische Komposition, weil der Text dazu elend ist.

Die größte Feinheit eines dramatischen Richters zeiget sich darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Mißvergnügens, unfehlbar zu unterscheiden weiß, was und wie viel davon auf die Rechnung des Dichters, oder des Schauspielers, zu setzen sei. Den einen um etwas tadeln, was der andere versehen hat, heißt beide verderben. Jenem wird der Mut benommen, und dieser wird sicher gemacht.

Besonders darf es der Schauspieler verlangen, daß man hierin die größte Strenge und Unparteilichkeit beobachte. Die Rechtfertigung des Dichters kann jederzeit angetreten werden; sein Werk bleibt da, und kann uns immer wieder vor die Augen gelegt werden. Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes rauschet gleich schnell vorbei; und nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers mehr Ursache, als er selbst, warum das eine oder das andere einen lebhafteren Eindruck auf jenen gemacht hat.

Eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge, ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme: sind Dinge, die sich nicht wohl mit Worten

ausdrücken lassen. Doch sind es auch weder die einzigen noch größten Vollkommenheiten des Schauspielers. Schätzbare Gaben der Natur, zu seinem Berufe sehr nötig, aber noch lange nicht seinen Beruf erfüllend! Er muß überall mit dem 5 Dichter denken; er muß da, wo dem Dichter etwas Menschliches wiederfahren ist, für ihn denken.

Man hat allen Grund, häufige Beispiele hiervon sich von unsern Schauspielern zu versprechen. — Doch ich will die Erwartung des Publikums nicht höher stimmen. Beide scha-10 den sich selbst: der zu viel verspricht, und der zu viel erwartet.

Heute geschieht die Eröffnung der Bühne. Sie wird viel entscheiden; sie muß aber nicht alles entscheiden sollen. In den ersten Tagen werden sich die Urteile ziemlich durchkreuzen. Es würde Mühe kosten, ein ruhiges Gehör zu erlangen. — 15 Das erste Blatt dieser Schrift soll daher nicht eher, als mit dem Anfange des künftigen Monats erscheinen.

Hamburg, den 22. April, 1767.

Erstes Stück.

Den 1sten Mai, 1767.

Das Theater ist den 22sten vorigen Monats mit dem Trauerspiele, Olint und Sophronia, glücklich eröffnet worden.

20 Ohne Zweifel wollte man gern mit einem deutschen Originale anfangen, welches hier noch den Reiz der Neuheit habe. Der innere Wert dieses Stückes konnte auf eine solche Ehre keinen Anspruch machen. Die Wahl wäre zu tadeln, wenn sich zeigen ließe, daß man eine viel bessere hätte treffen 25 können.

Olint und Sophronia ist das Werk eines jungen

Dichters, und sein unvollendet hinterlassenes Werk. Cronegk starb allerdings für unsere Bühne zu früh; aber eigentlich gründet sich sein Ruhm mehr auf das, was er, nach dem Urteile seiner Freunde, für dieselbe noch hätte leisten können, als was er wirklich geleistet hat. Und welcher dramatische Dichter, 5 aus allen Zeiten und Nationen, hätte in seinem sechsundzwanzigsten Jahre sterben können, ohne die Kritik über seine wahren Talente nicht eben so zweifelhaft zu lassen?

Der Stoff ist die bekannte Episode beim Tasso. Eine kleine rührende Erzählung in ein rührendes Drama umzuschaffen, 10 ist so leicht nicht. Zwar kostet es wenig Mühe, neue Verwickelungen zu erdenken, und einzelne Empfindungen in Scenen auszudehnen. Aber zu verhüten wissen, daß diese neue Verwickelungen weder das Interesse schwächen, noch der Wahrscheinlichkeit Eintrag thun; sich aus dem Gesichtspunkte 15 des Erzählers in den wahren Standort einer jeden Person versetzen können; die Leidenschaften, nicht beschreiben, sondern vor den Augen des Zuschauers entstehen, und ohne Sprung, in einer so illusorischen Stetigkeit wachsen zu lassen, daß dieser sympathisieren muß, er mag wollen oder nicht: das ist es, was 20 dazu nötig ist; was das Genie, ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, thut, und was der bloß witzige Kopf nachzumachen, vergebens sich martert.

Tasso scheinet, in seinem Olint und Sophronia, den Virgil, in seinem Nisus und Euryalus, vor Augen gehabt zu haben. 25 So wie Virgil in diesen die Stärke der Freundschaft geschildert hatte, wollte Tasso in jenen die Stärke der Liebe schildern. Dort war es heldenmütiger Diensteifer, der die Probe der Freundschaft veranlaßte: hier ist es die Religion, welche der Liebe Gelegenheit giebt, sich in aller ihrer Kraft zu zeigen. 30 Aber die Religion, welche bei dem Tasso nur das Mittel ist,

wodurch er die Liebe so wirksam zeiget, ist in Cronegks Bearbeitung das Hauptwerk geworden. Er wollte den Triumph dieser, in den Triumph jener veredeln. Gewiß, eine fromme Verbesserung — weiter aber auch nichts, als fromm! Denn sie hat ihn verleitet, was bei dem Tasso so simpel und natürlich, so wahr und menschlich ist, so verwickelt und romanenhaft, so wunderbar und himmlisch zu machen, daß nichts darüber!

Beim Tasso ist es ein Zauberer, ein Kerl, der weder Christ noch Mahomedaner ist, sondern sich aus beiden Religionen einen eigenen Aberglauben zusammengesponnen hat, welcher dem Aladin den Rat giebt, das wunderthätige Marienbild aus dem Tempel in die Moschee zu bringen. Warum machte Cronegk aus diesem Zauberer einen mahomedanischen Priester? Wenn dieser Priester in seiner Religion nicht eben so unwissend war, als es der Dichter zu sein scheinet, so konnte er einen solchen Rat unmöglich geben. Sie duldet durchaus keine Bilder in ihren Moscheen. Cronegk verrät sich in mehrern Stücken, daß ihm eine sehr unrichtige Vorstellung von dem mohamedanischen Glauben beigewohnet. Der gröbste Fehler aber ist, daß er eine Religion überall des Polytheismus schuldig macht, die fast mehr als jede andere auf die Einheit Gottes dringet. Die Moschee heißt ihm „ein Sitz der falschen Götter," und den Priester selbst läßt er ausrufen:

„So wollt ihr euch noch nicht mit Rach und Strafe rüsten,
Ihr Götter? Blitzt, vertilgt das freche Volk der Christen!"

Der sorgsame Schauspieler hat in seiner Tracht das Kostüm, vom Scheitel bis zur Zehe, genau zu beobachten gesucht; und er muß solche Ungereimtheiten sagen!

Beim Tasso kömmt das Marienbild aus der Moschee weg.

ohne daß man eigentlich weiß, ob es von Menschenhänder
wendet worden, oder ob eine höhere Macht dabei im S
gewesen. Cronegk macht den Olint zum Thäter. Zwar
wandelt er das Marienbild in „ein Bild des Herrn am Kr
aber Bild ist Bild, und dieser armselige Aberglaube giebt
Olint eine sehr verächtliche Seite. Man kann ihm un
lich wieder gut werden, daß er es wagen können, durch ei
kleine That sein Volk an den Rand des Verderbens zu st
Wenn er sich hernach freiwillig dazu bekennet: so ist es r
mehr als Schuldigkeit, und keine Großmut. Beim Tass
ihn bloß die Liebe diesen Schritt thun; er will Sophr
retten, oder mit ihr sterben; mit ihr sterben, bloß un
ihr zu sterben; kann er mit ihr nicht e i n Bette besteige
sei es e i n Scheiterhaufen; an ihrer Seite, an den näml
Pfahl gebunden, bestimmt, von dem nämlichen Feuer verz
zu werden, empfindet er bloß das Glück einer so süßen
barschaft, denket an nichts, was er jenseit dem Grabe zr
fen habe, und wünschet nichts, als daß diese Nachbar
noch enger und vertrauter sein möge, daß er Brust
Brust drücken, und auf ihren Lippen seinen Geist verha
dürfe.

Dieser vortreffliche Kontrast zwischen einer lieben, ruh
ganz geistigen Schwärmerin, und einem hitzigen, begie
Jünglinge, ist beim Cronegk völlig verloren. Sie sind
von der kältesten Einförmigkeit; beide haben nichts al
Märtertum im Kopfe; und nicht genug, daß e r, daß s i
die Religion sterben wollen; auch Evander wollte, auch
rena hätte nicht übel Lust dazu.

Ich will hier eine doppelte Anmerkung machen, n
wohl behalten, einen angehenden tragischen Dichter vor
ßen Fehltritten bewahren kann. Die eine betrifft das Tr

spiel überhaupt. Wenn heldenmütige Gesinnungen Bewunderung erregen sollen: so muß der Dichter nicht zu verschwenderisch damit umgehen; denn was man öfters, was man an mehrern sieht, höret man auf zu bewundern. Hierwider
5 hatte sich Cronegk schon in seinem Codrus sehr versündigt. Die Liebe des Vaterlandes, bis zum freiwilligen Tode für dasselbe, hätte den Codrus allein auszeichnen sollen: er hätte als ein einzelnes Wesen einer ganz besondern Art dastehen müssen, um den Eindruck zu machen, welchen der Dichter mit
10 ihm im Sinne hatte. Aber Elesinde und Philaide, und Medon, und wer nicht? sind alle gleich bereit, ihr Leben dem Vaterlande aufzuopfern; unsere Bewunderung wird geteilt, und Codrus verlieret sich unter der Menge. So auch hier. Was in Olint und Sophronia Christ ist, das alles hält
15 gemartert werden und sterben, für ein Glas Wasser trinken. Wir hören diese frommen Bravaden so oft, aus so verschiedenem Munde, daß sie alle Wirkung verlieren.

Die zweite Anmerkung betrifft das christliche Trauerspiel insbesondere. Die Helden desselben sind mehrenteils Mär-
20 tyrer. Nun leben wir zu einer Zeit, in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallet, als daß jeder Rasender, der sich mutwillig, ohne alle Not, mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten, in den Tod stürzet, den Titel eines Märtyrers sich anmaßen dürfte. Wir wissen jetzt
25 zu wohl, die falschen Märtyrer von den wahren zu unterscheiden; wir verachten jene eben so sehr, als wir diese verehren, und höchstens können sie uns eine melancholische Thräne über die Blindheit und den Unsinn auspressen, deren wir die Menschheit überhaupt in ihnen fähig erblicken. Doch diese
30 Thräne ist keine von den angenehmen, die das Trauerspiel erregen will. Wenn daher der Dichter einen Märtyrer zu sei-

nem Helden wählet: daß er ihm ja die lautersten und trift i
sten Bewegungsgründe gebe! daß er ihn ja in die unu
gängliche Notwendigkeit setze, den Schritt zu thun, durch den e
sich der Gefahr blosstellet! daß er ihn ja den Tod nicht frevent-
lich suchen, nicht höhnisch ertrotzen lassen! Sonst wird uns sein
frommer Held zum Abscheu, und die Religion selbst, die er
ehren wollte, kann darunter leiden. Ich habe schon berühret,
daß es nur ein eben so nichtswürdiger Aberglaube sein konnte,
als wir in dem Zauberer Ismen verachten, welcher den Olint
antrieb, das Bild aus der Moschee wieder zu entwenden. Es
entschuldiget den Dichter nicht, daß es Zeiten gegeben, wo ein
solcher Aberglaube allgemein war, und bei vielen guten Ei-
genschaften bestehen konnte; daß es noch Länder giebt, wo er
der frommen Einfalt nichts Befremdendes haben würde.
Denn er schrieb sein Trauerspiel eben so wenig für jene Zei-
ten, als er es bestimmte, in Böhmen oder Spanien gespielt
zu werden. Der gute Schriftsteller, er sei von welcher Gat-
tung er wolle, wenn er nicht bloß schreibet, seinen Witz, seine
Gelehrsamkeit zu zeigen, hat immer die Erleuchtesten und Bes-
ten seiner Zeit und seines Landes in Augen, und nur was
diesen gefallen, was diese rühren kann, würdiget er zu schrei-
ben. Selbst der dramatische, wenn er sich zu dem Pöbel
herabläßt, läßt sich nur darum zu ihm herab, um ihn zu er-
leuchten und zu bessern; nicht aber ihn in seinen Vorurteilen,
ihn in seiner unedeln Denkungsart zu bestärken.

Zweites Stück.

Den 5ten Mai, 1767.

Noch eine Anmerkung, gleichfalls das christliche Trauerspiel betreffend, würde über die Bekehrung der Clorinde zu machen sein. So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade sein mögen, so wenig können sie uns 5 doch auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehöret, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muß. Wunder dulden wir da nur in der physikalischen Welt; in der moralischen muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten, weil das Theater die Schule der moralischen 10 Welt sein soll. Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Änderung der geringsten Gedanken und Meinungen, müssen, nach Maßgebung des einmal angenommenen Charakters, genau gegeneinander abgewogen sein, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit 15 hervorbringen können. Der Dichter kann die Kunst besitzen, uns, durch Schönheiten des Detail, über Mißverhältnisse dieser Art zu täuschen; aber er täuscht uns nur einmal, und sobald wir wieder kalt werden, nehmen wir den Beifall, den er uns abgelauschet hat, zurück. Dieses auf die vierte Scene des 20 dritten Akts angewendet, wird man finden, daß die Reden und das Betragen der Sophronia die Clorinde zwar zum Mitleiden hätten bewegen können, aber viel zu unvermögend sind, Bekehrung an einer Person zu wirken, die gar keine Anlage zum Enthusiasmus hat. Beim Tasso nimmt Clorinde auch 25 das Christentum an; aber in ihrer letzten Stunde; aber erst, nachdem sie kurz *zuvor erfahren*, daß ihre Eltern diesem Glauben *zugethan gewesen: feine*, erhebliche Umstände, durch welche

die Wirkung einer höhern Macht in die Reihe natürlicher Begebenheiten gleichsam mit eingeflochten wird. Niemand hat es besser verstanden, wie weit man in diesem Stücke auf dem Theater gehen dürfe, als Voltaire. Nachdem die empfindliche, edle Seele des Zamor, durch Beispiel und Bitten, durch Großmut und Ermahnungen bestürmet, und bis in das Innerste erschüttert worden, läßt er ihn doch die Wahrheit der Religion, an deren Bekennern er so viel Großes sieht, mehr vermuten, als glauben. Und vielleicht würde Voltaire auch diese Vermutung unterdrückt haben, wenn nicht zur Beruhigung des Zuschauers etwas hätte geschehen müssen.

Selbst der Polyeukt des Corneille ist, in Absicht auf beide Anmerkungen, tadelhaft; und wenn es seine Nachahmungen immer mehr geworden sind, so dürfte die erste Tragödie, die den Namen einer christlichen verdienet, ohne Zweifel noch zu erwarten sein. Ich meine ein Stück, in welchem einzig der Christ als Christ uns interessieret. — Ist ein solches Stück aber auch wohl möglich? Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmut, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäfte der Tragödie, welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? Widerspricht nicht etwa seine Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit nach diesem Leben, der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle große und gute Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen zu sehen wünschen?

Bis ein Werk des Genies, von dem man nur aus der Erfahrung lernen kann, wie viel Schwierigkeiten es zu übersteigen vermag, diese Bedenklichkeiten unwidersprechlich widerlegt, *wäre also* mein Rat: — man ließe alle bisherige christliche *Trauerspiele* unaufgeführet. Dieser Rat, welcher aus den

Bedürfnissen der Kunst hergenommen ist, welcher uns um weiter nichts, als sehr mittelmäßige Stücke bringen kann, ist darum nichts schlechter, weil er den schwächern Gemütern zu statten kömmt, die, ich weiß nicht welchen Schauder empfinden, wenn sie Gesinnungen, auf die sie sich nur an einer heiligern Stätte gefaßt machen, im Theater zu hören bekommen. Das Theater soll niemanden, wer es auch sei, Anstoß geben; und ich wünschte, daß es auch allem genommenen Anstoße vorbeugen könnte und wollte.

10 Cronegk hatte sein Stück nur bis gegen das Ende des vierten Aufzuges gebracht. Das übrige hat eine Feder in Wien dazu gefüget; eine Feder — denn die Arbeit eines Kopfes ist dabei nicht sehr sichtbar. Der Ergänzer hat, allem Ansehen nach, die Geschichte ganz anders geendet, als sie Cronegk zu 15 enden willens gewesen. Der Tod löset alle Verwirrungen am besten; darum läßt er beide sterben, den Olint und die Sophronia. Beim Tasso kommen sie beide davon; denn Clorinde nimmt sich mit der uneigennützigsten Großmut ihrer an. Cronegk aber hatte Clorinden verliebt gemacht, und da 20 war es freilich schwer zu erraten, wie er zwei Nebenbuhlerinnen auseinandersetzen wollen, ohne den Tod zu Hilfe zu rufen. In einem andern noch schlechtern Trauerspiele, wo eine von den Hauptpersonen ganz aus heiler Haut starb, fragte ein Zuschauer seinen Nachbar: Aber woran stirbt sie denn? 25 — Woran? am fünften Akte; antwortete dieser. In Wahrheit; der fünfte Akt ist eine garstige böse Staupe, die manchen hinreißt, dem die ersten vier Akte ein weit längeres Leben versprechen. —

Doch ich will mich in die Kritik des Stückes nicht tiefer einlassen. So mittelmäßig es ist, so ausnehmend ist es vorgestellet worden. Ich schweige von der äußern Pracht; denn

diese Verbesserung unsers Theaters erfordert nichts als Gel
Die Künste, deren Hilfe dazu nötig ist, sind bei uns in ebe
der Vollkommenheit, als in jedem andern Lande; nur d
Künstler wollen ebenso bezahlt sein, wie in jedem ander
Lande.

Man muß mit der Vorstellung eines Stückes zufrieden sei
wenn unter vier, fünf Personen, einige vortrefflich, und di
andern gut gespielet haben. Wen, in den Nebenrollen, ei
Anfänger oder sonst ein Notnagel, so sehr beleidiget, daß e
über das Ganze die Nase rümpft, der reise nach Utopien, un
besuche da die vollkommenen Theater, wo auch der Lichtputze
ein Garrick ist.

Herr Eckhof war Evander; Evander ist zwar der Vater de
Olints, aber im Grunde doch nicht viel mehr als ein Vertra
ter. Indes mag dieser Mann eine Rolle machen, welche e
will; man erkennet ihn in der kleinsten noch immer für de
ersten Akteur, und betauert, auch nicht zugleich alle übri
Rollen von ihm sehen zu können. Ein ihm ganz eigenes T
lent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrac
tungen, diese langweiligen Ausbeugungen eines verlegene
Dichters, mit einem Anstande, mit einer Innigkeit zu sage
weiß, daß das Trivialste von dieser Art, in seinem Mun
Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält.

Die eingestreuten Moralen sind Cronegks beste Seite. E
hat, in seinem Codrus und hier, so manche in einer so schöne
nachdrücklichen Kürze ausgedrückt, daß viele von seinen Verse
als Sentenzen behalten, und von dem Volke unter die i
gemeinen Leben gangbare Weisheit aufgenommen zu werde
verdienen. Leider sucht er uns nur auch öfters gefärbte
*Glas für Edelsteine, und witzige Antithesen für gesunde
Verstand einzuschwatzen.* Zwei dergleichen Zeilen, in de

ersten Akte, hatten eine besondere Wirkung auf mich. Die eine,

„Der Himmel kann verzeihn, allein ein Priester nicht.“

Die andere,

5 „Wer schlimm von andern denkt, ist selbst ein Bösewicht.“

Ich ward betroffen, in dem Parterre eine allgemeine Bewegung, und dasjenige Gemurmel zu bemerken, durch welches sich der Beifall ausdrückt, wenn ihn die Aufmerksamkeit nicht gänzlich ausbrechen läßt. Teils dachte ich: Vortrefflich! man 10 liebt hier die Moral; dieses Parterre findet Geschmack an Maximen; auf dieser Bühne könnte sich ein Euripides Ruhm erwerben, und ein Sokrates würde sie gern besuchen. Teils fiel es mir zugleich mit auf, wie schielend, wie falsch, wie anstößig diese vermeinten Maximen wären, und ich wünschte 15 sehr, daß die Mißbilligung an jenem Gemurmle den meisten Anteil möge gehabt haben. Es ist nur e i n Athen gewesen, es wird nur e i n Athen bleiben, wo auch bei dem Pöbel das sittliche Gefühl so fein, so zärtlich war, daß einer unlautern Moral wegen, Schauspieler und Dichter Gefahr liefen, von dem 20 Theater herabgestürmet zu werden! Ich weiß wohl, die Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äußert, entsprechen; sie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben; genug, wenn sie poetisch wahr sind, wenn wir gestehen müssen, 25 daß dieser Charakter, in dieser Situation, bei dieser Leidenschaft, nicht anders als so habe urteilen können. Aber auch diese poetische Wahrheit muß sich, auf einer andern Seite, der absoluten wiederum nähern, und der Dichter muß nie so unphilosophisch denken, daß er annimmt, ein Mensch könne das 30 *Böse, um des Bösen* wegen, wollen, er könne nach lasterhaf-

ten Grundsätzen handeln, das Lasterhafte derselben erkennen, und doch gegen sich und andere damit prahlen. Ein solcher Mensch ist ein Unding, so gräßlich als ununterrichtend, und nichts als die armselige Zuflucht eines schalen Kopfes, der schimmernde Tiraden für die höchste Schönheit des Trauerspieles hält. Wenn Ismenor ein grausamer Priester ist, sind darum alle Priester Ismenors? Man wende nicht ein, daß von Priestern einer falschen Religion die Rede sei. So falsch war noch keine in der Welt, daß ihre Lehrer notwendig Unmenschen sein müssen. Priester haben in den falschen Religionen, so wie in der wahren, Unheil gestiftet, aber nicht weil sie Priester, sondern weil sie Bösewichter waren, die, zum Behuf ihrer schlimmen Neigungen, die Vorrechte auch eines jeden andern Standes gemißbraucht hätten.

Wenn die Bühne so unbesonnene Urteile über die Priester überhaupt ertönen läßt, was Wunder, wenn sich auch unter diesen Unbesonnene finden, die sie als die grade Heerstraße zur Hölle ausschreien?

Aber ich verfalle wiederum in die Kritik des Stückes, und ich wollte von dem Schauspieler sprechen.

Drittes Stück.

Den 8ten Mai, 1767.

Und wodurch bewirkt dieser Schauspieler (Hr. Eckhof), daß wir auch die gemeinste Moral so gern von ihm hören? Was ist es eigentlich, was ein anderer von ihm zu lernen hat, wenn wir ihn in solchem Falle eben so unterhaltend finden sollen?

Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von

der der Mund übergehet; man muß eben so wenig lange darauf zu denken, als damit zu prahlen scheinen.

Es verstehet sich also von selbst, daß die moralischen Stellen vorzüglich wohl gelernet sein wollen. Sie müssen ohne
5 Stocken, ohne den geringsten Anstoß, in einem ununterbrochenen Flusse der Worte, mit einer Leichtigkeit gesprochen werden, daß sie keine mühsame Auskramungen des Gedächtnisses, sondern unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sachen scheinen.

10 Eben so ausgemacht ist es, daß kein falscher Accent uns muß argwöhnen lassen, der Akteur plaudere, was er nicht verstehe. Er muß uns durch den richtigsten, sichersten Ton überzeugen, daß er den ganzen Sinn seiner Worte durchdrungen habe.

15 Aber die richtige Accentuation ist zur Not auch einem Papagei beizubringen. Wie weit ist der Akteur, der eine Stelle nur versteht, noch von dem entfernt, der sie auch zugleich empfindet! Worte, deren Sinn man einmal gefaßt, die man sich einmal ins Gedächtnis gepräget hat, lassen sich
20 sehr richtig hersagen, auch indem sich die Seele mit ganz andern Dingen beschäftiget; aber alsdann ist keine Empfindung möglich. Die Seele muß ganz gegenwärtig sein; sie muß ihre Aufmerksamkeit einzig und allein auf ihre Reden richten, und nur alsdann —

25 Aber auch alsdann kann der Akteur wirklich viel Empfindung haben, und doch keine zu haben scheinen. Die Empfindung ist überhaupt immer das streitigste unter den Talenten eines Schauspielers. Sie kann sein, wo man sie nicht erkennet; und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist.
30 Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur *nach seinen äußern Merkmalen* urteilen können. Nun ist es

möglich, daß gewisse Dinge in dem Baue des Körpers diese Merkmale entweder gar nicht verstatten, oder doch schwächen und zweideutig machen. Der Akteur kann eine gewisse Bildung des Gesichts, gewisse Mienen, einen gewissen Ton haben, mit denen wir ganz andere Fähigkeiten, ganz andere Leidenschaften, ganz andere Gesinnungen zu verbinden gewohnt sind, als er gegenwärtig äußern und ausdrücken soll. Ist dieses, so mag er noch so viel empfinden, wir glauben ihm nicht: denn er ist mit sich selbst im Widerspruche. Gegenteils kann ein anderer so glücklich gebauet sein; er kann so entscheidende Züge besitzen; alle seine Muskeln können ihm so leicht, so geschwind zu Gebote stehen; er kann so feine, so vielfältige Abänderungen der Stimme in seiner Gewalt haben; kurz, er kann mit allen zur Pantomime erforderlichen Gaben in einem so hohen Grade beglückt sein, daß er uns in denjenigen Rollen, die er nicht ursprünglich, sondern nach irgend einem guten Vorbilde spielet, von der innigsten Empfindung beseelet scheinen wird, da doch alles, was er sagt und thut, nichts als mechanische Nachäffung ist.

Ohne Zweifel ist dieser, ungeachtet seiner Gleichgültigkeit und Kälte, dennoch auf dem Theater weit brauchbarer, als jener. Wenn er lange genug nichts als nachgeäffet hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu handeln anfängt, und durch deren Beobachtung (zu Folge dem Gesetze, daß eben die Modifikationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperliche Veränderungen bewirket werden,) er zu einer Art von Empfindung gelangt, die zwar die Dauer, das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblicke der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von

den nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Dasein wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schließen zu können glauben. Ein solcher Akteur soll z. E. die äußerste Wut des Zornes ausdrücken; ich
5 nehme an, daß er seine Rolle nicht einmal recht verstehet, daß er die Gründe dieses Zornes weder hinlänglich zu fassen, noch lebhaft genug sich vorzustellen vermag, um seine Seele selbst in Zorn zu setzen. Und ich sage: wenn er nur die allergröbsten Äußerungen des Zornes, einem Akteur von ursprüng-
10 licher Empfindung abgelernet hat, und getreu nachzumachen weiß — den hastigen Gang, den stampfenden Fuß, den rauhen bald kreischenden bald verbissenen Ton, das Spiel der Augenbraunen, die zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne u. s. w. — wenn er, sage ich, nur diese Dinge, die sich nachmachen
15 lassen, sobald man will, gut nachmacht: so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurückwirkt, und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht bloß von unserm Willen abhangen; sein Gesicht wird glühen, seine
20 Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen; kurz, er wird ein wahrer Zorniger zu sein scheinen, ohne es zu sein, ohne im geringsten zu begreifen, warum er es sein sollte.

Nach diesen Grundsätzen von der Empfindung überhaupt, habe ich mir zu bestimmen gesucht, welche äußerlichen Merk-
25 male diejenige Empfindung begleiten, mit der moralische Betrachtungen wollen gesprochen sein, und welche von diesen Merkmalen in unserer Gewalt sind, so daß sie jeder Akteur, er mag die Empfindung selbst haben, oder nicht, darstellen kann. Mich dünkt Folgendes.

30 Jede Moral ist ein allgemeiner Satz, der, als solcher, einen *Grad von Sammlung der* Seele und ruhiger Überlegung ver-

langt. Er will also mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte gesagt sein.

Allein dieser allgemeine Satz ist zugleich das Resultat von Eindrücken, welche individuelle Umstände auf die handelnden Personen machen; er ist kein bloßer symbolischer Schluß; er ist eine generalisierte Empfindung, und als diese will er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung gesprochen sein.

Folglich mit Begeisterung und Gelassenheit, mit Feuer und Kälte? —

Nicht anders; mit einer Mischung von beiden, in der aber, nach Beschaffenheit der Situation, bald dieses, bald jenes, hervorsticht.

Ist die Situation ruhig, so muß sich die Seele durch die Moral gleichsam einen neuen Schwung geben wollen; sie muß über ihr Glück, oder ihre Pflichten, bloß darum allgemein Betrachtungen zu machen scheinen, um durch diese Allgemeinheit selbst, jenes desto lebhafter zu genießen, diese desto williger und mutiger zu beobachten.

Ist die Situation hingegen heftig, so muß sich die Seel durch die Moral (unter welchem Worte ich jede allgemein Betrachtung verstehe) gleichsam von ihrem Fluge zurückholen sie muß ihren Leidenschaften das Ansehen der Vernunft stürmischen Ausbrüchen den Schein vorbedächtlicher Entschließungen geben zu wollen scheinen.

Jenes erfodert einen erhabnen und begeisterten Ton; diese einen gemäßigten und feierlichen. Denn dort muß das Raisonnement in Affekt entbrennen, und hier der Affekt in Raisonnement sich auskühlen.

Die meisten Schauspieler kehren es gerade um. Sie poltern in heftigen Situationen die allgemeinen Betrachtunge eben so stürmisch heraus, als das übrige; und in ruhiger

beten sie dieselben eben so gelassen her, als das übrige. Daher geschieht es denn aber auch, daß sich die Moral weder in den einen, noch in den andern bei ihnen ausnimmt; und daß wir sie in jenen eben so unnatürlich, als in diesen langweilig 5 und kalt finden. Sie überlegten nie, daß die Stickerei von dem Grunde abstechen muß, und Gold auf Gold brodieren ein elender Geschmack ist.

Durch ihre Gestus verderben sie vollends alles. Sie wissen weder, wenn sie deren dabei machen sollen, noch was für wel- 10 che. Sie machen gemeiniglich zu viele, und zu unbedeutende.

Wenn in einer heftigen Situation die Seele sich auf einmal zu sammeln scheinet, um einen überlegenden Blick auf sich, oder auf das, was sie umgiebt, zu werfen; so ist es natürlich, daß sie allen Bewegungen des Körpers, die von ihrem bloßen 15 Willen abhangen, gebieten wird. Nicht die Stimme allein wird gelassener; die Glieder alle geraten in einen Stand der Ruhe, um die innere Ruhe auszudrücken, ohne die das Auge der Vernunft nicht wohl um sich schauen kann. Mit eins tritt der fortschreitende Fuß fest auf, die Arme sinken, der ganze 20 Körper zieht sich in den wagrechten Stand; eine Pause — und dann die Reflexion. Der Mann steht da, in einer feierlichen Stille, als ob er sich nicht stören wollte, sich selbst zu hören. Die Reflexion ist aus, — wieder eine Pause — und so wie die Reflexion abgezielet, seine Leidenschaft entweder zu 25 mäßigen, oder zu befeuern, bricht er entweder auf einmal wieder los, oder setzet allmählich das Spiel seiner Glieder wieder in Gang. Nur auf dem Gesichte bleiben, während der Reflexion, die Spuren des Affekts; Miene und Auge sind noch in Bewegung und Feuer; denn wir haben Miene und Auge 30 nicht so urplötzlich in unserer Gewalt, als Fuß und Hand. Und hierin dann, in diesen ausdrückenden Mienen, in diesem

entbrannten Auge, und in dem Ruhestande des ganzen üb
gen Körpers, bestehet die Mischung von Feuer und Kälte, n
welcher ich glaube, daß die Moral in heftigen Situationen (
sprochen sein will.

Mit eben dieser Mischung will sie auch in ruhigen Sit
tionen gesagt sein; nur mit dem Unterschiede, daß der T
der Aktion, welcher dort der feurige war, hier der kältere, u
welcher dort der kältere war, hier der feurige sein muß. Nä
lich: da die Seele, wenn sie nichts als sanfte Empfindung
hat, durch allgemeine Betrachtungen diesen sanften Empf
dungen einen höhern Grad von Lebhaftigkeit zu geben su
so wird sie auch die Glieder des Körpers, die ihr unmittell
zu Gebote stehen, dazu beitragen lassen; die Hände werden
voller Bewegung sein; nur der Ausdruck des Gesichts kann
geschwind nicht nach, und in Miene und Auge wird noch
Ruhe herrschen, aus der sie der übrige Körper gern hera
arbeiten möchte.

Viertes Stück.

Den 12ten Mai, 1767.

Aber von was für Art sind die Bewegungen der Hän
mit welchen, in ruhigen Situationen, die Moral gesprochen
sein liebet?

Von der Chironomie der Alten, das ist, von dem Inbegr
der Regeln, welche die Alten den Bewegungen der Hä
vorgeschrieben hatten, wissen wir nur sehr wenig; aber die
wissen wir, daß sie die Händesprache zu einer Vollkommenl
gebracht, von der sich aus dem, was unsere Redner darin

leisten im Stande sind, kaum die Möglichkeit sollte begreifen lassen. Wir scheinen von dieser ganzen Sprache nichts als ein unartikuliertes Geschrei behalten zu haben; nichts als das Vermögen, Bewegungen zu machen, ohne zu wissen, wie die-
5 sen Bewegungen eine fixierte Bedeutung zu geben, und wie sie untereinander zu verbinden, daß sie nicht bloß eines einzeln Sinnes, sondern eines zusammenhangenden Verstandes fähig werden.

Ich bescheide mich gern, daß man, bei den Alten, den Pan-
10 tomimen nicht mit dem Schauspieler vermengen muß. Die Hände des Schauspielers waren bei weiten so geschwätzig nicht, als die Hände des Pantomimens. Bei diesem vertraten sie die Stelle der Sprache; bei jenem sollten sie nur den Nachdruck derselben vermehren, und durch ihre Bewegungen,
15 als natürliche Zeichen der Dinge, den verabredeten Zeichen der Stimme Wahrheit und Leben verschaffen helfen. Bei dem Pantomimen waren die Bewegungen der Hände nicht bloß natürliche Zeichen; viele derselben hatten eine konventionelle Bedeutung, und dieser mußte sich der Schauspieler
20 gänzlich enthalten.

Er gebrauchte sich also seiner Hände sparsamer als der Pantomime, aber eben so wenig vergebens, als dieser. Er rührte keine Hand, wenn er nichts damit bedeuten oder verstärken konnte. Er wußte nichts von den gleichgültigen Be-
25 wegungen, durch deren beständigen einförmigen Gebrauch ein so großer Teil von Schauspielern, besonders das Frauenzimmer, sich das vollkommene Ansehen von Drahtpuppen giebt. Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand, die Hälfte einer krieplichten Achte, abwärts vom Körper, beschreiben,
30 oder mit beiden Händen zugleich die Luft von sich wegrudern, *heißt ihnen, Aktion haben*; und wer es mit einer gewissen

Tanzmeistergrazie zu thun geübt ist, o! der glaubt, uns bezaubern zu können.

Ich weiß wohl, daß selbst Hogarth den Schauspielern befiehlt, ihre Hand in schönen Schlangenlinien bewegen zu lernen; aber nach allen Seiten, mit allen möglichen Abänderungen, deren diese Linien, in Ansehung ihres Schwunges, ihrer Größe und Dauer, fähig sind. Und endlich befiehlt er es ihnen nur zur Übung, um sich zum Agieren dadurch geschickt zu machen, um den Armen die Biegungen des Reizes geläufig zu machen; nicht aber in der Meinung, daß das Agieren selbst in weiter nichts, als in der Beschreibung solcher schönen Linien immer nach der nämlichen Direktion, bestehe.

Weg also mit diesem unbedeutenden Portebras, vornehmlich bei moralischen Stellen weg mit ihm! Reiz am unrechten Orte, ist Affektation und Grimasse; und eben derselbe Reiz, zu oft hintereinander wiederholt, wird kalt und endlich ekel. Ich sehe einen Schulknaben sein Sprüchelchen aufsagen, wenn der Schauspieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man in der Menuett die Hand giebt, mir zureicht, oder seine Moral gleichsam vom Rocken spinnet.

Jede Bewegung, welche die Hand bei moralischen Stellen macht, muß bedeutend sein. Oft kann man bis in das Malerische damit gehen; wenn man nur das Pantomimische vermeidet. Es wird sich vielleicht ein andermal Gelegenheit finden, diese Gradation von bedeutenden zu malerischen, von malerischen zu pantomimischen Gesten, ihren Unterschied und ihren Gebrauch, in Beispielen zu erläutern. Itzt würde mich dieses zu weit führen, und ich merke nur an, daß es unter den bedeutenden Gesten eine Art giebt, die der Schauspieler vor allen Dingen wohl zu beobachten hat, und mit denen

er allein der Moral Licht und Leben erteilen kann. Es sind dieses, mit einem Worte, die individualisierenden Gestus. Die Moral ist ein allgemeiner Satz, aus den besondern Umständen der handelnden Personen gezogen; durch seine Allgemein-
5 heit wird er gewissermaßen der Sache fremd, er wird eine Ausschweifung, deren Beziehung auf das Gegenwärtige von dem weniger aufmerksamen, oder weniger scharfsinnigen Zuhörer, nicht bemerkt oder nicht begriffen wird. Wann es daher ein Mittel giebt, diese Beziehung sinnlich zu machen, das
10 Symbolische der Moral wiederum auf das Anschauende zurückzubringen, und wann dieses Mittel gewisse Gestus sein können, so muß sie der Schauspieler ja nicht zu machen versäumen.

Man wird mich aus einem Exempel am besten verstehen.
15 Ich nehme es, wie mir es jetzt beifällt; der Schauspieler wird sich ohne Mühe auf noch weit einleuchtendere besinnen. — Wenn Olint sich mit der Hoffnung schmeichelt, Gott werde das Herz des Aladin bewegen, daß er so grausam mit den Christen nicht verfahre, als er ihnen gedrohet: so kann Evan-
20 der, als ein alter Mann, nicht wohl anders, als ihm die Betrüglichkeit unsrer Hoffnungen zu Gemüte führen.

„Vertraue nicht, mein Sohn, Hoffnungen, die betrügen!"

Sein Sohn ist ein feuriger Jüngling, und in der Jugend ist man vorzüglich geneigt, sich von der Zukunft nur das Beste
25 zu versprechen.

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft."

Doch indem besinnt er sich, daß das Alter zu dem entgegengesetzten Fehler nicht weniger geneigt ist; er will den unverzagten Jüngling nicht ganz niederschlagen, und fähret fort:

„*Das Alter quält sich selbst*, weil es zu wenig hofft."

Diese Sentenzen mit einer gleichgültigen Aktion, mit einer nichts als schönen Bewegung des Armes begleiten, würde weit schlimmer sein, als sie ganz ohne Aktion hersagen. Die einzige ihnen angemessene Aktion ist die, welche ihre Allgemeinheit wieder auf das Besondere einschränkt. Die Zeile,

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft“

muß in dem Tone, mit dem Gestu der väterlichen Warnung, an und gegen den Olint gesprochen werden, weil Olint es ist, dessen unerfahrne leichtgläubige Jugend bei dem sorgsamen Alten diese Betrachtung veranlaßt. Die Zeile hingegen, 1

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft“

erfordert den Ton, das Achselzucken, mit dem wir unsere eigene Schwachheiten zu gestehen pflegen, und die Hände müssen sich notwendig gegen die Brust ziehen, um zu bemerken, daß Evander diesen Satz aus eigener Erfahrung habe, daß er selbst der 15 Alte sei, von dem er gelte. —

Es ist Zeit, daß ich von dieser Ausschweifung über den Vortrag der moralischen Stellen, wieder zurückkomme. Was man Lehrreiches darin findet, hat man lediglich den Beispielen des Hrn. Eckhof zu danken; ich habe nichts als von ihnen 20 richtig zu abstrahieren gesucht. Wie leicht, wie angenehm ist es, einem Künstler nachzuforschen, dem das Gute nicht bloß gelingt, sondern der es macht!

Die Rolle der Clorinde ward von Madame Henseln gespielt, die ohnstreitig eine von den besten Aktricen ist, welche 25 das deutsche Theater jemals gehabt hat. Ihr besonderer Vorzug ist eine sehr richtige Deklamation; ein falscher Accent wird ihr schwerlich entwischen; sie weiß den verworrensten, holprichsten, dunkelsten Vers, mit einer Leichtigkeit, mit einer Präcision zu sagen, daß er durch ihre Stimme die deutlichste 30

Erklärung, den vollständigsten Kommentar erhält. Sie verbindet damit nicht selten ein Raffinement, welches entweder von einer sehr glücklichen Empfindung, oder von einer sehr richtigen Beurteilung zeuget. Ich glaube die Liebeserklärung,
5 welche sie dem Olint thut, noch zu hören:

„— Erkenne mich! Ich kann nicht länger schweigen;
Verstellung oder Stolz sei niedern Seelen eigen.
Olint ist in Gefahr, und ich bin außer mir —
Bewundernd sah ich oft im Krieg und Schlacht nach dir;
10 Mein Herz, das vor sich selbst sich zu entdecken scheute,
War wider meinen Ruhm und meinen Stolz im Streite.
Dein Unglück aber reißt die ganze Seele hin,
Und itzt erkenn' ich erst wie klein, wie schwach ich bin.
Itzt, da dich alle die, die dich verehrten, hassen,
15 Da du zur Pein bestimmt, von jedermann verlassen,
Verbrechern gleich gestellt, unglücklich und ein Christ,
Dem furchtbarn Tode nah, im Tod noch elend bist:
Itzt wag' ich's zu gestehn: itzt kenne meine Triebe!"

Wie frei, wie edel war dieser Ausbruch! Welches Feuer,
20 welche Inbrunst beseelten jeden Ton! Mit welcher Zudringlichkeit, mit welcher Überströmung des Herzens sprach ihr Mitleid! Mit welcher Entschlossenheit ging sie auf das Bekenntnis ihrer Liebe los! Aber wie unerwartet, wie überraschend brach sie auf einmal ab, und veränderte auf einmal
25 Stimme und Blick, und die ganze Haltung des Körpers, da es nun darauf ankam, die dürren Worte ihres Bekenntnisses zu sprechen. Die Augen zur Erde geschlagen, nach einem langsamen Seufzer, in dem furchtsamen gezogenen Tone der Verwirrung, kam endlich,

30 „Ich liebe dich, Olint, —"

heraus, und mit einer Wahrheit! Auch der, der nicht weiß, ob *die Liebe sich so erklärt,* empfand, daß sie sich so erklären

sollte. Sie entschloß sich als Heldin, ihre Liebe zu gestehen, und gestand sie, als ein zärtliches, schamhaftes Weib. So Kriegerin als sie war, so gewöhnt sonst in allem zu männlichen Sitten: behielt das Weibliche doch hier die Oberhand. Kaum aber waren sie hervor, diese der Sittsamkeit so schwere Worte, und mit eins war auch jener Ton der Freimütigkeit wieder da. Sie fuhr mit der sorglosesten Lebhaftigkeit, in aller der unbekümmerten Hitze des Affekts fort:

„— — — Und stolz auf meine Liebe,
Stolz, daß dir meine Macht dein Leben retten kann,
Biet' ich dir Hand und Herz, und Kron' und Purpur an.“

Denn die Liebe äußert sich nun als großmütige Freundschaft: und die Freundschaft spricht eben so dreist, als schüchtern die Liebe.

Fünftes Stück.

Den 15ten Mai, 1767.

Es ist unstreitig, daß die Schauspielerin durch diese meisterhafte Absetzung der Worte,

„Ich liebe dich, Olint, —“

der Stelle eine Schönheit gab, von der sich der Dichter, bei dem alles in dem nämlichen Flusse von Worten daherrauscht, nicht das geringste Verdienst beimessen kann. Aber wenn es ihr doch gefallen hätte, in diesen Verfeinerungen ihrer Rolle fortzufahren! Vielleicht besorgte sie, den Geist des Dichters ganz zu verfehlen; oder vielleicht scheute sie den Vorwurf, nicht das, was der Dichter sagt, sondern was er hätte sagen *sollen, gespielt* zu haben. Aber welches Lob könnte größer

sein, als so ein Vorwurf? Freilich muß sich nicht jeder Schauspieler einbilden, dieses Lob verdienen zu können. Denn sonst möchte es mit den armen Dichtern übel aussehen.

5 Cronegk hat wahrlich aus seiner Clorinde ein sehr abgeschmacktes, widerwärtiges, häßliches Ding gemacht. Und dem ungeachtet ist sie noch der einzige Charakter, der uns bei ihm interessieret. So sehr er die schöne Natur in ihr verfehlt, so thut doch noch die plumpe, ungeschlachte Natur einige 10 Wirkung. Das macht, weil die übrigen Charaktere ganz außer aller Natur sind, und wir doch noch leichter mit einem Dragoner von Weibe, als mit himmelbrütenden Schwärmern sympathisieren. Nur gegen das Ende, wo sie mit in den begeisterten Ton fällt, wird sie uns eben so gleichgültig und 15 ekel. Alles ist Widerspruch in ihr, und immer springt sie von einem Äußersten auf das andere. Kaum hat sie ihre Liebe erklärt, so fügt sie hinzu:

„Wirst du mein Herz verschmähn? Du schweigst? — Entschließe dich;
Und wenn du zweifeln kannst — so zittre!"

20 So zittre? Olint soll zittern? er, den sie so oft, in dem Tumulte der Schlacht, unerschrocken unter den Streichen des Todes gesehen? Und soll vor ihr zittern? Was will sie denn? Will sie ihm die Augen auskratzen? — O wenn es der Schauspielerin eingefallen wäre, für diese ungezogene 25 weibliche Gasconade „so zittre!" zu sagen: ich zittre! Sie konnte zittern, so viel sie wollte, ihre Liebe verschmäht, ihren Stolz beleidiget zu finden. Das wäre sehr natürlich gewesen. Aber es von dem Olint verlangen, Gegenliebe von ihm, mit dem Messer an der Gurgel, fodern, das ist so unartig als 30 lächerlich.

Doch was hätte es geholfen, den Dichter einen Augenblick

länger in den Schranken des Wohlstandes und der Mäßigun
zu erhalten? Er fährt fort, Clorinden in dem wahren To
einer besoffenen Marketenderin rasen zu lassen; und da find
keine Linderung, keine Bemäntelung mehr statt.

Das einzige, was die Schauspielerin zu seinem Besten no
thun könnte, wäre vielleicht dieses, wenn sie sich von seine
wilden Feuer nicht so ganz hinreißen ließe, wenn sie ein wen
an sich hielte, wenn sie die äußerste Wut nicht mit der äuß
sten Anstrengung der Stimme, nicht mit den gewaltsamst
Gebärden ausdrückte.

Wenn Shakespear nicht ein eben so großer Schauspieler
der Ausübung gewesen ist, als er ein dramatischer Dicht
war, so hat er doch wenigstens eben so gut gewußt, was
der Kunst des einen, als was zu der Kunst des andern g
höret. Ja vielleicht hatte er über die Kunst des erstern u
so viel tiefer nachgedacht, weil er so viel weniger Genie da
hatte. Wenigstens ist jedes Wort, das er dem Hamlet, we
er die Komödianten abrichtet, in den Mund legt, eine golde
Regel für alle Schauspieler, denen an einem vernünftig
Beifalle gelegen ist. „Ich bitte euch," läßt er ihn unter a
dern zu den Komödianten sagen, „sprecht die Rede so, wie i
sie euch vorsagte; die Zunge muß nur eben darüber hinla
fen. Aber wenn ihr mir sie so heraushalset, wie es manche v
unsern Schauspielern thun: seht, so wäre mir es eben so li
gewesen, wenn der Stadtschreier meine Verse gesagt hätt
Auch durchsägt mir mit eurer Hand nicht so sehr die Luft, so
dern macht alles hübsch artig; denn mitten in dem Strom
mitten in dem Sturme, mitten, so zu reden, in dem Wirbe
winde der Leidenschaften, müßt ihr noch einen Grad v
Mäßigung beobachten, der ihnen das Glatte und Geschm

Man spricht so viel von dem Feuer des Schauspielers; man zerstreitet sich so sehr, ob ein Schauspieler zu viel Feuer haben könne. Wenn die, welche es behaupten, zum Beweise anführen, daß ein Schauspieler ja wohl am unrechten Orte heftig, 5 oder wenigstens heftiger sein könne, als es die Umstände erfodern, so haben die, welche es leugnen, recht zu sagen, daß in solchem Falle der Schauspieler nicht zu viel Feuer, sondern zu wenig Verstand zeige. Überhaupt kömmt es aber wohl darauf an, was wir unter dem Worte Feuer verstehen. Wenn 10 Geschrei und Kontorsionen Feuer sind, so ist es wohl unstreitig, daß der Akteur darin zu weit gehen kann. Besteht aber das Feuer in der Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher alle Stücke, die den Akteur ausmachen, das Ihrige dazu beitragen, um seinem Spiele den Schein der Wahrheit zu 15 geben: so müßten wir diesen Schein der Wahrheit nicht bis zur äußersten Illusion getrieben zu sehen wünschen, wenn es möglich wäre, daß der Schauspieler allzuviel Feuer in diesem Verstande anwenden könnte. Es kann also auch nicht dieses Feuer sein, dessen Mäßigung Shakespear, selbst in dem 20 Strome, in dem Sturme, in dem Wirbelwinde der Leidenschaft verlangt: er muß bloß jene Heftigkeit der Stimme und der Bewegungen meinen; und der Grund ist leicht zu finden, warum auch da, wo der Dichter nicht die geringste Mäßigung beobachtet hat, dennoch der Schauspieler sich in beiden Stücken 25 mäßigen müsse. Es giebt wenig Stimmen, die in ihrer äußersten Anstrengung nicht widerwärtig würden; und allzu schnelle, allzu stürmische Bewegungen werden selten edel sein. Gleichwohl sollen weder unsere Augen noch unsere Ohren beleidiget werden; und nur alsdenn, wenn man bei Äußerung 30 der heftigen Leidenschaften alles vermeidet, was diesen oder jenen unangenehm sein könnte, haben sie das Glatte und Ge-

schmeidige, welches ein Hamlet auch noch da von ihnen verlangt, wenn sie den höchsten Eindruck machen, und ihm das Gewissen verstockter Frevler aus dem Schlafe schrecken sollen.

Die Kunst des Schauspielers stehet hier, zwischen den bildenden Künsten und der Poesie, mitten innen. Als sichtbare Malerei muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz sein; doch als transitorische Malerei braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponierend macht. Sie darf sich, sie muß sich das Wilde eines Tempesta, das Freche eines Bernini öfters erlauben; es 10 hat bei ihr alle das Ausdrückende, welches ihm eigentümlich ist, ohne das Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Künsten durch den permanenten Stand erhält. Nur muß sie nicht allzulang darin verweilen; nur muß sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmählich vorbereiten, und durch 15 die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanständigen auflösen; nur muß sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar eine stumme Poesie, aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will; und 20 jeder Sinn will geschmeichelt sein, wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen giebet, unverfälscht überliefern soll.

Es könnte leicht sein, daß sich unsere Schauspieler bei der Mäßigung, zu der sie die Kunst auch in den heftigsten Leiden- 25 schaften verbindet, in Ansehung des Beifalles, nicht allzuwohl befinden dürften. — Aber welches Beifalles? — Die Galerie ist freilich ein großer Liebhaber des Lärmenden und Tobenden, und selten wird sie ermangeln, eine gute Lunge mit lauten Händen zu erwiedern. Auch das deutsche Parterre ist noch 30 ziemlich von diesem Geschmacke, und es giebt Akteurs, die

schlau genug von diesem Geschmacke Vorteil zu ziehen wissen. Der Schläfrigste rafft sich, gegen das Ende der Scene, wenn er abgehen soll, zusammen, erhebet auf einmal die Stimme, und überladet die Aktion, ohne zu überlegen, ob der Sinn seiner Rede diese höhere Anstrengung auch erfodere. Nicht selten widerspricht sie sogar der Verfassung, mit der er abgehen soll; aber was thut das ihm? Genug, daß er das Parterre dadurch erinnert hat, aufmerksam anf ihn zu sein, und wenn es die Güte haben will, ihm nachzuklatschen. Nachzischen sollte es ihm! Doch leider ist es teils nicht Kenner genug, teils zu gutherzig, und nimmt die Begierde, ihm gefallen zu wollen, für die That.

Ich getraue mich nicht, von der Aktion der übrigen Schauspieler in diesem Stücke etwas zu sagen. Wenn sie nur immer bemüht sein müssen, Fehler zu bemänteln, und das Mittelmäßige geltend zu machen: so kann auch der Beste nicht anders, als in einem sehr zweideutigen Lichte erscheinen. Wenn wir ihn auch den Verdruß, den uns der Dichter verursacht, nicht mit entgelten lassen, so sind wir doch nicht aufgeräumt genug, ihm alle die Gerechtigkeit zu erweisen, die er verdienet.

Den Beschluß des ersten Abends machte *der Triumph der vergangenen Zeit*, ein Lustspiel in einem Aufzuge, nach dem Französischen des le Grand. Es ist eines von den drei kleinen Stücken, welche le Grand unter dem allgemeinen Titel, *der Triumph der Zeit*, im Jahr 1724 auf die französische Bühne brachte, nachdem er den Stoff desselben, bereits einige Jahre vorher, unter der Aufschrift, *die lächerlichen Verliebten*, behandelt, aber wenig Beifall damit erhalten hatte. Der Einfall, der dabei zum Grunde liegt, ist drollig genug, und einige Situationen sind sehr lächerlich. Nur ist das

Lächerliche von der Art, wie es sich mehr für eine satirische Erzählung, als auf die Bühne schickt. Der Sieg der Zeit über Schönheit und Jugend macht eine traurige Idee; die Einbildung eines sechszigjährigen Gecks und einer ebenso alten Närrin, daß die Zeit nur über ihre Reize keine Gewalt sollte gehabt haben, ist zwar lächerlich; aber diesen Geck und diese Närrin selbst zu sehen, ist ekelhafter, als lächerlich.

Siebentes Stück.

Den 22sten Mai, 1767.

Der Prolog zeiget das Schauspiel in seiner höchsten Würde, indem er es als das Supplement der Gesetze betrachten läßt. Es giebt Dinge in dem sittlichen Betragen des Menschen, welche, in Ansehung ihres unmittelbaren Einflusses auf das Wohl der Gesellschaft, zu unbeträchtlich, und in sich selbst zu veränderlich sind, als daß sie wert oder fähig wären, unter der eigentlichen Aufsicht des Gesetzes zu stehen. Es giebt wiederum andere, gegen die alle Kraft der Legislation zu kurz fällt; die in ihren Triebfedern so unbegreiflich, in sich selbst so ungeheuer, in ihren Folgen so unermeßlich sind, daß sie entweder der Ahndung der Gesetze ganz entgehen, oder doch unmöglich nach Verdienst geahndet werden können. Ich will es nicht unternehmen, auf die erstern, als auf Gattungen des Lächerlichen, die Komödie; und auf die andern, als auf außerordentliche Erscheinungen in dem Reiche der Sitten, welche die Vernunft in Erstaunen, und das Herz in Tumult setzen, die Tragödie einzuschränken. Das Genie lacht über alle die Grenzscheidungen der Kritik. Aber so viel ist doch unstreitig, daß das Schauspiel überhaupt seinen Vorwurf entweder dies-

oder jenseits der Grenzen des Gesetzes wählet, und die
tlichen Gegenstände desselben nur insofern behandelt, als
h entweder in das Lächerliche verlieren, oder bis in das
:uliche verbreiten.
r Epilog verweilet bei einer von den Hauptlehren, auf
ein Teil der Fabel und Charaktere des Trauerspiels
zwecken. Es war zwar von dem Hrn. von Cronegk ein
unüberlegt, in einem Stücke, dessen Stoff aus den un-
hen Zeiten der Kreuzzüge genommen ist, die Toleranz
:n, und die Abscheulichkeiten des Geistes der Verfolgung
Bekennern der mahomedanischen Religion zeigen zu
Denn diese Kreuzzüge selbst, die in ihrer Anlage ein
her Kunstgriff der Päpste waren, wurden in ihrer Aus-
g die unmenschlichsten Verfolgungen, deren sich der
je Aberglaube jemals schuldig gemacht hat; die meisten
utgierigsten Ismenors hatte damals die wahre Reli-
und einzelne Personen, die eine Moschee beraubet ha-
r Strafe ziehen, kömmt das wohl gegen die unselige
i, welche das rechtgläubige Europa entvölkerte, um das
bige Asien zu verwüsten? Doch was der Tragicus in
Werke sehr unschicklich angebracht hat, das konnte der
: des Epilogs gar wohl auffassen. Menschlichkeit und
nut verdienen bei jeder Gelegenheit empfohlen zu wer-
ıd kein Anlaß dazu kann so entfernt sein, den wenigstens
Herz nicht sehr natürlich und dringend finden sollte.
gens stimme ich mit Vergnügen dem rührenden Lobe
lches der Dichter dem seligen Cronegk erteilet. Aber
де mich schwerlich bereden lassen, daß er mit mir, über
etischen Wert des kritisierten Stückes, nicht ebenfalls
ein sollte. Ich bin sehr betroffen gewesen, als man
rsichert, daß ich verschiedene von meinen Lesern durch

mein unverhohlenes Urteil unwillig gemacht hätte. Wenn ihnen bescheidene Freiheit, bei der sich durchaus keine Nebenabsichten denken lassen, mißfällt, so laufe ich Gefahr, sie noch oft unwillig zu machen. Ich habe gar nicht die Absicht gehabt, ihnen die Lesung eines Dichters zu verleiden, den ungekünstelter Witz, viel feine Empfindung und die lauterste Moral empfehlen. Diese Eigenschaften werden ihn jederzeit schätzbar machen, ob man ihm schon andere absprechen muß, zu denen er entweder gar keine Anlage hatte, oder die zu ihrer Reife gewisse Jahre erfordern, weit unter welchen er starb. Sein *Codrus* ward von den Verfassern der *Bibliothek der schönen Wissenschaften* gekrönet, aber wahrlich nicht als ein gutes Stück, sondern als das beste von denen, die damals um den Preis stritten. Mein Urteil nimmt ihm also keine Ehre, die ihm die Kritik damals erteilet. Wenn Hinkende um die Wette laufen, so bleibt der, welcher von ihnen zuerst an das Ziel kömmt, doch noch ein Hinkender.

. . . .

Achtes Stück.

Den 26sten Mai, 1767.

Die Vorstellungen des ersten Abends, wurden den zweiten wiederholt.

Den dritten Abend (Freitags, den 24sten v. M.) ward *Melanide* aufgeführet. Dieses Stück des Nivelle de la Chaussee ist bekannt. Es ist von der rührenden Gattung, der man den spöttischen Beinamen, der Weinerlichen, gegeben. Wenn weinerlich heißt, was uns die Thränen nahe bringt, *wobei wir nicht übel* Lust hätten zu weinen, so sind verschie-

dene Stücke von dieser Gattung etwas mehr, als weinerlich; sie kosten einer empfindlichen Seele Ströme von Thränen; und der gemeine Praß französischer Trauerspiele verdienet, in Vergleichung ihrer, allein weinerlich genannt zu werden. Denn eben bringen sie es ungefähr so weit, daß uns wird, als ob wir hätten weinen können, wenn der Dichter seine Kunst besser verstanden hätte.

. . . .

Den vierten Abend (Montags, den 27sten v. M.) ward ein neues deutsches Original, betitelt Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe, aufgeführet. Es hat den Hrn. Heufeld in Wien zum Verfasser, der uns sagt, daß bereits zwei andere Stücke von ihm, den Beifall des dortigen Publikums erhalten hätten. Ich kenne sie nicht; aber nach dem gegenwärtigen zu urteilen, müssen sie nicht ganz schlecht sein.

Die Hauptzüge der Fabel und der größte Teil der Situationen, sind aus der Neuen Heloise des Rousseau entlehnet. Ich wünschte, daß Hr. Heufeld, ehe er zu Werke geschritten, die Beurteilung dieses Romans in den Briefen, die neueste Litteratur betreffend, gelesen und studiert hätte. Er würde mit einer sicherern Einsicht in die Schönheiten seines Originals gearbeitet haben, und vielleicht in vielen Stücken glücklicher gewesen sein.

Der Wert der Neuen Heloise ist, von der Seite der Erfindung, sehr gering, und das Beste darin ganz und gar keiner dramatischen Bearbeitung fähig. Die Situationen sind alltäglich oder unnatürlich, und die wenig guten so weit voneinander entfernt, daß sie sich, ohne Gewaltsamkeit, in den engen Raum eines Schauspiels von drei Aufzügen nicht zwingen lassen. Die Geschichte konnte sich auf der Bühne unmög-

lich so schließen, wie sie sich in dem Romane nicht sowohl schließt, als verlieret. Der Liebhaber der Julie mußte hier glücklich werden, und Hr. Heufeld läßt ihn glücklich werden. Er bekömmt seine Schülerin. Aber hat Hr. Heufeld auch überlegt, daß seine Julie nun gar nicht mehr die Julie des 5 Rousseau ist? Doch Julie des Rousseau oder nicht: wem liegt daran? Wenn sie nur sonst eine Person ist, die interessieret. Aber eben das ist sie nicht; sie ist nichts, als eine kleine verliebte Närrin, die manchmal artig genug schwatzet, wenn sich Hr. Heufeld auf eine schöne Stelle in Rousseau 10 besinnet. „Julie," sagt der Kunstrichter, dessen Urteils ich erwähnet habe, „spielt in der Geschichte eine zweifache Rolle. Sie ist anfangs ein schwaches und sogar etwas verführerisches Mädchen, und wird zuletzt ein Frauenzimmer, das, als ein Muster der Tugend, alle, die man jemals erdichtet hat, weit 15 übertrifft." Dieses letztere wird sie durch ihren Gehorsam, durch die Aufopferung ihrer Liebe, durch die Gewalt, die sie über ihr Herz gewinnet. Wenn nun aber von allen diesen in dem Stücke nichts zu hören und zu sehen ist: was bleibt von ihr übrig, als, wie gesagt, das schwache verführerische 20 Mädchen, das Tugend und Weisheit auf der Zunge, und Thorheit im Herzen hat?

Den St. Preux des Rousseau hat Hr. Heufeld in einen Siegmund umgetauft. Der Name Siegmund schmecket bei uns ziemlich nach dem Domestiken. Ich wünschte, daß unsere 25 dramatischen Dichter auch in solchen Kleinigkeiten ein wenig gesuchterer, und auf den Ton der großen Welt aufmerksamer sein wollten. — St. Preux spielt schon bei dem Rousseau eine sehr abgeschmackte Figur.... Aber wie tief ist der deutsche Siegmund noch unter diesem St. Preux! 30

Neuntes Stück.

Den 29sten Mai, 1767.

In dem Romane hat St. Preux doch noch dann und wann Gelegenheit, seinen aufgeklärten Verstand zu zeigen, und die thätige Rolle des rechtschaffenen Mannes zu spielen. Aber Siegmund in der Komödie ist weiter nichts, als ein kleiner eingebildeter Pedant, der aus seiner Schwachheit eine Tugend macht, und sich sehr beleidiget findet, daß man seinem zärtlichen Herzchen nicht durchgängig will Gerechtigkeit widerfahren lassen. Seine ganze Wirksamkeit läuft auf ein paar mächtige Thorheiten heraus. Das Bürschchen will sich schlagen und erstechen.

Der Verfasser hat es selbst empfunden, daß sein Siegmund nicht in genugsamer Handlung erscheinet; aber er glaubt, diesem Einwurfe dadurch vorzubeugen, wenn er zu erwägen giebt: „daß ein Mensch seinesgleichen, in einer Zeit von vierundzwanzig Stunden, nicht wie ein König, dem alle Augenblicke Gelegenheiten dazu darbieten, große Handlungen verrichten könne. Man müsse zum voraus annehmen, daß er ein rechtschaffener Mann sei, wie er beschrieben werde; und genug, daß Julie, ihre Mutter, Clarisse, Eduard, lauter rechtschaffene Leute, ihn dafür erkannt hätten."

Es ist recht wohl gehandelt, wenn man, im gemeinen Leben, in den Charakter anderer kein beleidigendes Mißtrauen setzt; wenn man dem Zeugnisse, das sich ehrliche Leute unter einander erteilen, allen Glauben beimißt. Aber darf uns der dramatische Dichter mit dieser Regel der Billigkeit abspeisen? Gewiß nicht; ob er sich schon sein Geschäft dadurch sehr leicht machen könnte. Wir wollen es auf der Bühne sehen, wer die Menschen sind, und können es nur aus ihren Thaten sehen.

Das Gute, das wir ihnen, bloß auf anderer Wort, zutrauen sollen, kann uns unmöglich für sie interessieren; es läßt uns völlig gleichgültig, und wenn wir nie die geringste eigene Erfahrung davon erhalten, so hat es sogar eine üble Rückwirkung auf diejenigen, auf deren Treu und Glauben wir es einzig und allein annehmen sollen. Weit gefehlt also, daß wir deswegen, weil Julie, ihre Mutter, Clarisse, Eduard, den Siegmund für den vortrefflichsten, vollkommensten jungen Menschen erklären, ihn auch dafür zu erkennen bereit sein sollten: so fangen wir vielmehr an, in die Einsicht aller dieser Personen ein Mißtrauen zu setzen, wenn wir nie mit unsern eigenen Augen etwas sehen, was ihre günstige Meinung rechtfertiget. Es ist wahr, in vier und zwanzig Stunden kann eine Privatperson nicht viel große Handlungen verrichten. Aber wer verlangt denn große? Auch in den kleinsten kann sich der Charakter schildern; und nur die, welche das meiste Licht auf ihn werfen, sind, nach der poetischen Schätzung, die größten. Wie traf es sich denn indes, daß vierundzwanzig Stunden Zeit genug waren, dem Siegmund zu den zwei äußersten Narrheiten Gelegenheit zu schaffen, die einem Menschen in seinen Umständen nur immer einfallen können? Die Gelegenheiten sind auch darnach; könnte der Verfasser antworten: doch das wird er wohl nicht. Sie möchten aber noch so natürlich herbeigeführet, noch so fein behandelt sein: so würden darum die Narrheiten selbst, die wir ihn zu begehen im Begriffe sehen, ihre üble Wirkung auf unsere Idee von dem jungen stürmischen Scheinweisen, nicht verlieren. Daß er schlecht handele, sehen wir: daß er gut handeln könne, hören wir nur, und nicht einmal in Beispielen, sondern in den allgemeinsten schwankendsten Ausdrücken.

. . . .

Das Nachspiel dieses Abends war, der Schatz; die Nachahmung des Plautinschen Trinummus, in welcher der Verfasser alle die komischen Scenen seines Originals in einen Aufzug zu konzentrieren gesucht hat. Er ward sehr wohl gespielt. Die Akteurs alle wußten ihre Rollen mit der Fertigkeit, die zu dem Niedrigkomischen so notwendig erfodert wird. Wenn ein halbschieriger Einfall, eine Unbesonnenheit, ein Wortspiel, langsam und stotternd vorgebracht wird; wenn sich die Personen auf Armseligkeiten, die weiter nichts als den Mund in Falten setzen sollen, noch erst viel besinnen: so ist die Langeweile unvermeidlich. Possen müssen Schlag auf Schlag gesagt werden, und der Zuhörer muß keinen Augenblick Zeit haben, zu untersuchen, wie witzig oder unwitzig sie sind. Es sind keine Frauenzimmer in diesem Stücke; das einzige, welches noch anzubringen gewesen wäre, würde eine frostige Liebhaberin sein; und freilich lieber keines, als so eines. Sonst möchte ich es niemanden raten, sich dieser Besonderheit zu befleißigen. Wir sind zu sehr an die Untermengung beider Geschlechter gewöhnet, als daß wir bei gänzlicher Vermissung des reizendern, nicht etwas Leeres empfinden sollten.

. . . .

Zehntes Stück.

Den 2ten Juni, 1767.

. . . .

Den sechsten Abend (Mittwochs, den 29sten April), ward die Semiramis des Hrn. von Voltaire aufgeführet.

Dieses Trauerspiel ward im Jahre 1748 auf die französische Bühne *gebracht, erhielt* großen Beifall, und macht, in der

Geschichte dieser Bühne, gewissermaßen Epoche. — Nachdem der Hr. von Voltaire seine Zayre und Alzire, seinen Brutus und Cäsar geliefert hatte, ward er in der Meinung bestärkt, daß die tragischen Dichter seiner Nation die alten Griechen in vielen Stücken weit überträfen. Von uns Franzosen, sagt er, hätten die Griechen eine geschicktere Exposition, und die große Kunst, die Auftritte untereinander so zu verbinden, daß die Scene niemals leer bleibt, und keine Person weder ohne Ursache kömmt noch abgehet, lernen können. Von uns, sagt er, hätten sie lernen können, wie Nebenbuhler und Nebenbuhlerinnen, in witzigen Antithesen, miteinander sprechen; wie der Dichter, mit einer Menge erhabner, glänzender Gedanken, blenden und in Erstaunen setzen müsse. Von uns hätten sie lernen können — O freilich; was ist von den Franzosen nicht alles zu lernen! Hier und da möchte zwar ein Ausländer, der die Alten auch ein wenig gelesen hat, demütig um Erlaubnis bitten, anderer Meinung sein zu dürfen. Er möchte vielleicht einwenden, daß alle diese Vorzüge der Franzosen auf das Wesentliche des Trauerspiels eben keinen großen Einfluß hätten; daß es Schönheiten wären, welche die einfältige Größe der Alten verachtet habe. Doch was hilft es, dem Herrn von Voltaire etwas einzuwenden? Er spricht, und man glaubt. Ein einziges vermißte er bei seiner Bühne; daß die großen Meisterstücke derselben nicht mit der Pracht aufgeführet würden, deren doch die Griechen die kleinen Versuche einer erst sich bildenden Kunst gewürdiget hätten. Das Theater in Paris, ein altes Ballhaus, mit Verzierungen von dem schlechtesten Geschmacke, wo sich in einem schmutzigen Parterre das stehende Volk drängt und stößt, beleidigte ihn mit Recht; und besonders beleidigte ihn die barbarische Gewohnheit, die Zuschauer auf der Bühne zu dulden, wo sie den

Akteurs kaum so viel Platz lassen, als zu ihren notwendigsten Bewegungen erforderlich ist.“ Er war überzeugt, daß bloß dieser Übelstand Frankreich um vieles gebracht habe, was man, bei einem freiern, zu Handlungen bequemern und prächtigern 5 Theater, ohne Zweifel gewagt hätte. Und eine Probe hiervon zu geben, verfertigte er seine Semiramis. Eine Königin, welche die Stände ihres Reichs versammelt, um ihnen ihre Vermählung zu eröffnen; ein Gespenst, das aus seiner Gruft steigt, um Blutschande zu verhindern, und sich an 10 seinem Mörder zu rächen; diese Gruft, in die ein Narr hereingeht, um als ein Verbrecher wieder herauszukommen: das alles war in der That für die Franzosen etwas ganz Neues. Es macht so viel Lärmen auf der Bühne, es erfordert so viel Pomp und Verwandlung, als man nur immer in einer Oper 15 gewohnt ist. Der Dichter glaubte das Muster zu einer ganz besondern Gattung gegeben zu haben; und ob er es schon nicht für die französische Bühne, so wie sie war, sondern so wie er sie wünschte, gemacht hatte: so ward es dennoch auf derselben, vorderhand, so gut gespielet, als es sich ohngefähr spie- 20 len ließ. Bei der ersten Vorstellung saßen die Zuschauer noch mit auf dem Theater; und ich hätte wohl ein altvätrisches Gespenst in einem so galanten Zirkel mögen erscheinen sehen. Erst bei den folgenden Vorstellungen ward dieser Unschicklichkeit abgeholfen; die Akteurs machten sich ihre Bühne frei; 25 und was damals nur eine Ausnahme, zum Besten eines so außerordentlichen Stückes, war, ist nach der Zeit die beständige Einrichtung geworden. Aber vornehmlich nur für die Bühne in Paris; für die, wie gesagt, Semiramis in diesem Stücke Epoche macht. In den Provinzen bleibet man 30 noch häufig bei der alten Mode, und will lieber aller Illusion,

Lächerliche von der Art, wie es sich mehr für eine satirische Erzählung, als auf die Bühne schickt. Der Sieg der Zeit über Schönheit und Jugend macht eine traurige Idee; die Einbildung eines sechszigjährigen Gecks und einer ebenso alten Närrin, daß die Zeit nur über ihre Reize keine Gewalt sollte gehabt haben, ist zwar lächerlich; aber diesen Geck und diese Närrin selbst zu sehen, ist ekelhafter, als lächerlich.

Siebentes Stück.

Den 22sten Mai, 1767.

Der Prolog zeiget das Schauspiel in seiner höchsten Würde indem er es als das Supplement der Gesetze betrachten läßt Es giebt Dinge in dem sittlichen Betragen des Menschen welche, in Ansehung ihres unmittelbaren Einflusses auf da Wohl der Gesellschaft, zu unbeträchtlich, und in sich selbst z veränderlich sind, als daß sie wert oder fähig wären, unter de eigentlichen Aufsicht des Gesetzes zu stehen. Es giebt wieder um andere, gegen die alle Kraft der Legislation zu kurz fällt die in ihren Triebfedern so unbegreiflich, in sich selbst so un geheuer, in ihren Folgen so unermeßlich sind, daß sie entwede der Ahndung der Gesetze ganz entgehen, oder doch unmöglic nach Verdienst geahndet werden können. Ich will es nich unternehmen, auf die erstern, als auf Gattungen des Lächer lichen, die Komödie; und auf die andern, als auf außeror dentliche Erscheinungen in dem Reiche der Sitten, welche di Vernunft in Erstaunen, und das Herz in Tumult setzen, di Tragödie einzuschränken. Das Genie lacht über alle di Grenzscheidungen der Kritik. Aber so viel ist doch unstreitig daß das Schauspiel überhaupt seinen Vorwurf entweder dies

seits oder jenseits der Grenzen des Gesetzes wählet, und die eigentlichen Gegenstände desselben nur insofern behandelt, als sie sich entweder in das Lächerliche verlieren, oder bis in das Abscheuliche verbreiten.

5 Der Epilog verweilet bei einer von den Hauptlehren, auf welche ein Teil der Fabel und Charaktere des Trauerspiels mit abzwecken. Es war zwar von dem Hrn. von Cronegk ein wenig unüberlegt, in einem Stücke, dessen Stoff aus den unglücklichen Zeiten der Kreuzzüge genommen ist, die Toleranz
10 predigen, und die Abscheulichkeiten des Geistes der Verfolgung an den Bekennern der mahomedanischen Religion zeigen zu wollen. Denn diese Kreuzzüge selbst, die in ihrer Anlage ein politischer Kunstgriff der Päpste waren, wurden in ihrer Ausführung die unmenschlichsten Verfolgungen, deren sich der
15 christliche Aberglaube jemals schuldig gemacht hat; die meisten und blutgierigsten Ismenors hatte damals die wahre Religion; und einzelne Personen, die eine Moschee beraubet haben, zur Strafe ziehen, kömmt das wohl gegen die unselige Raserei, welche das rechtgläubige Europa entvölkerte, um das
20 ungläubige Asien zu verwüsten? Doch was der Tragicus in seinem Werke sehr unschicklich angebracht hat, das konnte der Dichter des Epilogs gar wohl auffassen. Menschlichkeit und Sanftmut verdienen bei jeder Gelegenheit empfohlen zu werden, und kein Anlaß dazu kann so entfernt sein, den wenigstens
25 unser Herz nicht sehr natürlich und dringend finden sollte.

Übrigens stimme ich mit Vergnügen dem rührenden Lobe bei, welches der Dichter dem seligen Cronegk erteilet. Aber ich werde mich schwerlich bereden lassen, daß er mit mir, über den poetischen Wert des kritisierten Stückes, nicht ebenfalls
30 einig sein sollte. Ich bin sehr betroffen gewesen, als man mich versichert, daß ich verschiedene von meinen Lesern durch

und die Voraussetzung wird nur falsch sein. Wir glauben keine Gespenster mehr? Wer sagt das? Oder vielmehr, was heißt das? Heißt es so viel: wir sind endlich in unsern Einsichten so weit gekommen, daß wir die Unmöglichkeit davon erweisen können; gewisse unumstößliche Wahrheiten, die mit dem Glauben an Gespenster im Widerspruche stehen, sind so allgemein bekannt worden, sind auch dem gemeinsten Manne immer und beständig so gegenwärtig, daß ihm alles, was damit streitet, notwendig lächerlich und abgeschmackt vorkommen muß? Das kann es nicht heißen. Wir glauben itzt keine Gespenster, kann also nur so viel heißen: in dieser Sache, über die sich fast eben so viel dafür als darwider sagen läßt, die nicht entschieden ist, und nicht entschieden werden kann, hat die gegenwärtig herrschende Art zu denken den Gründen darwider das Übergewicht gegeben; einige wenige haben diese Art zu denken, und viele wollen sie zu haben scheinen; diese machen das Geschrei und geben den Ton; der größte Haufe schweigt und verhält sich gleichgültig, und denkt bald so, bald anders, hört beim hellen Tage mit Vergnügen über die Gespenster spotten, und bei dunkler Nacht mit Grausen davon erzählen.

Aber in diesem Verstande keine Gespenster glauben, kann und darf den dramatischen Dichter im geringsten nicht abhalten, Gebrauch davon zu machen. Der Same, sie zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kömmt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Käumen zu bringen; nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir in gemeinem Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was e r will.

So ein Dichter ist Shakespear, und Shakespear fast einzig und allein. Vor seinem Gespenste im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. Der Herr von Voltaire that gar nicht
5 wohl, sich auf dieses Gespenst zu berufen; es macht ihn und seinen Geist des Ninus — lächerlich.

Shakespears Gespenst kömmt wirklich aus jener Welt; so dünkt uns. Denn es kömmt zu der feierlichen Stunde, in der schaudernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller
10 der düstern, geheimnisvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir, von der Amme an, Gespenster zu erwarten und zu denken gewohnt sind. Aber Voltairens Geist ist auch nicht einmal zum Popanze gut, Kinder damit zu schrecken; es ist der bloße verkleidete Komödiant, der nichts hat, nichts sagt,
15 nichts thut, was es wahrscheinlich machen könnte, er wäre das, wofür er sich ausgiebt; alle Umstände vielmehr, unter welchen er erscheinet, stören den Betrug, und verraten das Geschöpf eines kalten Dichters, der uns gern täuschen und schrecken möchte, ohne daß er weiß, wie er es anfangen soll. Man
20 überlege auch nur dieses einzige: am hellen Tage, mitten in der Versamlung der Stände des Reichs, von einem Donnerschlage angekündiget, tritt das Voltairische Gespenst aus seiner Gruft hervor. Wo hat Voltaire jemals gehört, daß Gespenster so dreist sind? Welche alte Frau hätte ihm nicht sagen
25 können, daß die Gespenster das Sonnenlicht scheuen, und große Gesellschaften gar nicht gern besuchten? Doch Voltaire wußte zuverlässig das auch; aber er war zu furchtsam, zu ekel, diese gemeinen Umstände zu nutzen; er wollte uns einen Geist zeigen, aber es sollte ein Geist von einer edlern Art sein; und
30 durch diese edlere Art verdarb er alles. Das Gespenst, das sich Dinge herausnimmt, die wider alles Herkommen, wider

alle gute Sitten unter den Gespenstern sind, dünket mich k
rechtes Gespenst zu sein; und alles, was die Illusion hier ni
befördert, störet die Illusion.

Wenn Voltaire einiges Augenmerk auf die Pantomime g
nommen hätte, so würde er auch von einer andern Seite d
Unschicklichkeit empfunden haben, ein Gespenst vor den Auge
einer großen Menge erscheinen zu lassen. Alle müssen au
einmal, bei Erblickung desselben, Furcht und Entsetzen äußern
alle müssen es auf verschiedene Art äußern, wenn der Anbli
nicht die frostige Symmetrie eines Ballets haben soll. Nu
richte man einmal eine Herde dumme Statisten dazu ab; un
wenn man sie auf das glücklichste abgerichtet hat, so bedenk
man, wie sehr dieser vielfache Ausdruck des nämlichen Affekt
die Aufmerksamkeit teilen, und von den Hauptpersonen ab
ziehen muß. Wenn diese den rechten Eindruck auf uns ma
chen sollen, so müssen wir sie nicht allein sehen können, so
dern es ist auch gut, wenn wir sonst nichts sehen, als si
Beim Shakespear ist es der einzige Hamlet, mit dem sich da
Gespenst einläßt; in der Scene, wo die Mutter dabei ist, wi
es von der Mutter weder gesehen noch gehört. Alle unsere B
obachtung geht also auf ihn, und je mehr Merkmale eines vo
Schauder und Schrecken zerrütteten Gemüts wir an ihm en
decken, desto bereitwilliger sind wir, die Erscheinung, welc
diese Zerrüttung in ihm verursacht, für eben das zu halte
wofür er sie hält. Das Gespenst wirket auf uns, mehr du
ihn, als durch sich selbst. Der Eindruck, den es auf ihn mac
gehet in uns über, und die Wirkung ist zu augenscheinlich u
zu stark, als daß wir an der außerordentlichen Ursache zw
feln sollten. Wie wenig hat Voltaire auch diesen Kunstgr
verstanden! Es erschrecken über seinen Geist viele; aber ni
viel. Semiramis ruft einmal: Himmel! ich sterbe! und

andern machen nicht mehr Umstände mit ihm, als man ohngefähr mit einem weit entfernt geglaubten Freunde machen würde, der auf einmal ins Zimmer tritt.

Zwölftes Stück.

Den 9ten Junius, 1767.

Ich bemerke noch einen Unterschied, der sich zwischen den 5 Gespenstern des englischen und französischen Dichters findet. Voltaires Gespenst ist nichts als eine poetische Maschine, die nur des Knotens wegen da ist; es interessiert uns für sich selbst nicht im geringsten. Shakespears Gespenst hingegen ist eine wirklich handelnde Person, an dessen Schicksale wir Anteil 10 nehmen; es erweckt Schauder, aber auch Mitleid.

Dieser Unterschied entsprang, ohne Zweifel, aus der verschiedenen Denkungsart beider Dichter von den Gespenstern überhaupt. Voltaire betrachtet die Erscheinung eines Verstorbenen als ein Wunder; Shakespear als eine ganz natür-15 liche Begebenheit. Wer von beiden philosophischer denkt, dürfte keine Frage sein; aber Shakespear dachte poetischer. Der Geist des Ninus kam bei Voltairen, als ein Wesen, das noch jenseit dem Grabe angenehmer und unangenehmer Empfindungen fähig ist, mit welchem wir also Mitleiden haben 20 können, in keine Betrachtung. Er wollte bloß damit lehren, daß die höchste Macht, um verborgene Verbrechen ans Licht zu bringen und zu bestrafen, auch wohl eine Ausnahme von ihren ewigen Gesetzen mache.

Ich will nicht sagen, daß es ein Fehler ist, wenn der dra-25 matische Dichter seine Fabel so einrichtet, daß sie zur Erläuterung oder Bestätigung irgend einer großen moralisch

Wahrheit dienen kann. Aber ich darf sagen, daß diese richtung der Fabel nichts weniger als notwendig ist; da sehr lehrreiche vollkommene Stücke geben kann, die auf l solche einzelne Maxime abzwecken; daß man Unrecht thut, letzten Sittenspruch, den man zum Schlusse verschied Trauerspiele der Alten findet, so anzusehen, als ob das G bloß um seinetwillen da wäre.

Wenn daher die Semiramis des Herrn von Vol weiter kein Verdienst hätte, als dieses, worauf er sich so zu gute thut, daß man nämlich daraus die höchste Gerec keit verehren lerne, die außerordentliche Lasterthaten zu sen, außerordentliche Wege wähle, so würde Semira in meinen Augen nur ein sehr mittelmäßiges Stück sein. sonders da diese Moral selbst nicht eben die erbaulichst Denn es ist ohnstreitig dem weisesten Wesen weit anständ wenn es dieser außerordentlichen Wege nicht bedarf, und uns die Bestrafung des Guten und Bösen in die ordent Kette der Dinge von ihr mit eingeflochten denken.

Doch ich will mich bei dem Stücke nicht länger verwe um noch ein Wort von der Art zu sagen, wie es hier a führet worden. Man hat alle Ursache, damit zufrieden sein. Die Bühne ist geräumlich genug, die Menge von sonen ohne Verwirrung zu fassen, die der Dichter in ver denen Scenen auftreten läßt. Die Verzierungen sind von dem besten Geschmacke, und sammeln den so oft ab selnden Ort so gut als möglich in einen.

. . . .

Das Stück des achten Abends (Freitags, den 1sten M war das Kaffeehaus, oder die Schottländer des Hrn. von Voltaire.

Es ließe sich eine lange Geschichte von diesem Lust

machen. Sein Verfasser schickte es als eine Übersetzung aus dem Englischen des Hume, nicht des Geschichtschreibers und Philosophen, sondern eines andern dieses Namens, der sich durch das Trauerspiel, Douglas, bekannt gemacht hat, in 5 die Welt. Es hat in einigen Charakteren mit der Kaffeeschenke des Goldoni etwas Ähnliches; besonders scheint der Don Marzio des Goldoni, das Urbild des Frelon gewesen zu sein. Was aber dort bloß ein bösartiger Kerl ist, ist hier zugleich ein elender Scribent, den er Frelon nannte, damit die 10 Ausleger desto geschwinder auf seinen geschwornen Feind, den Journalisten Freron, fallen möchten. Diesen wollte er damit zu Boden schlagen, und ohne Zweifel hat er ihm einen empfindlichen Streich versetzt. Wir Ausländer, die wir an den hämischen Neckereien der französischen Gelehrten unter sich, 15 keinen Anteil nehmen, sehen über die Persönlichkeiten dieses Stücks weg, und finden in dem Frelon nichts als die getreue Schilderung einer Art von Leuten, die auch bei uns nicht fremd ist. Wir haben unsere Frelons so gut, wie die Franzosen und Engländer, nur daß sie bei uns weniger Aufsehen ma- 20 chen, weil uns unsere Litteratur überhaupt gleichgültiger ist. Fiele das Treffende dieses Charakters aber auch gänzlich in Deutschland weg, so hat das Stück doch, noch außer ihm, Interesse genug, und der ehrliche Freeport allein, könnte es in unserer Gunst erhalten. Wir lieben seine plumpe Edel- 25 mütigkeit, und die Engländer selbst haben sich dadurch geschmeichelt gefunden.

Denn nur seinetwegen haben sie erst kürzlich den ganzen Stamm auf den Grund wirklich verpflanzt, auf welchem er sich gewachsen zu sein rühmte. Colman, unstreitig itzt ihr bester 30 komischer Dichter, hat die Schottländerin, unter dem Titel des englischen Kaufmanns, übersetzt, und ihr

vollends alle das nationale Colorit gegeben, das ihr in dem Originale noch mangelte. . . .

Die englischen Kunstrichter haben in Colmans Umarbeitung die Gesinnungen durchaus vortrefflich, den Dialog fein und lebhaft, und die Charaktere sehr wohl ausgeführt gefunden. Aber doch ziehen sie ihr Colmans übrige Stücke weit vor, von welchen man die eifersüchtige Ehefrau auf dem Ackermannischen Theater ehedem hier gesehen, und nach der diejenigen, die sich ihrer erinnern, ungefähr urteilen können. Der englische Kaufmann hat ihnen nicht Handlung genug; die 10 Neugierde wird ihnen nicht genug darin genähret; die ganze Verwickelung ist in dem ersten Akte sichtbar. Hiernächst hat er ihnen zu viel Ähnlichkeit mit andern Stücken, und den besten Situationen fehlt die Neuheit. Freeport, meinen sie, hätte nicht den geringsten Funken von Liebe gegen die Lindane em- 15 pfinden müssen; seine gute That verliere dadurch alles Verdienst u. s. w.

Es ist an dieser Kritik manches nicht ganz unbegründet; indes sind wir Deutschen es sehr wohl zufrieden, daß die Handlung nicht reicher und verwickelter ist. Die englische Manier 20 in diesem Punkte, zerstreuet und ermüdet uns; wir lieben einen einfältigen Plan, der sich auf einmal übersehen läßt. So wie die Engländer die französischen Stücke mit Episoden erst vollpfropfen müssen, wenn sie auf ihrer Bühne gefallen sollen; so müßten wir die englichen Stücke von ihren Episoden erst 25 entladen, wenn wir unsere Bühne glücklich damit bereichern wollten. Ihre besten Lustspiele eines Congreve und Wycherley würden uns, ohne diesen Aushau des allzu wollüstigen Wuchses, unausstehlich sein. Mit ihren Tragödien werden wir noch eher fertig; diese sind zum Teil bei weiten so ver- 30 worren nicht, als ihre Komödien, und verschiedene haben,

ohne die geringste Veränderung, bei uns Glück gemacht, welches ich von keiner einzigen ihrer Komödien zu sagen wüßte.

. . . .

Dreizehntes Stück.

Den 12ten Junius, 1767.

. . . .

Den Beschluß dieses Abends machte die stumme Schönheit, von Schlegeln.

5 Schlegel hatte dieses kleine Stück für das neuerrichtete Kopenhagensche Theater geschrieben, um auf demselben in einer dänischen Übersetzung aufgeführet zu werden. Die Sitten darin sind daher auch wirklich dänischer, als deutsch. Dem ohngeachtet ist es unstreitig unser bestes komisches Original, 10 das in Versen geschrieben ist. Schlegel hatte überall eine eben so fließende als zierliche Versifikation, und es war ein Glück für seine Nachfolger, daß er seine größern Komödien nicht auch in Versen schrieb. Er hätte ihnen leicht das Publikum verwöhnen können, und so würden sie nicht allein seine 15 Lehre, sondern auch sein Beispiel wider sich gehabt haben. Er hatte sich ehedem der gereimten Komödie sehr lebhaft angenommen; und je glücklicher er die Schwierigkeiten derselben überstiegen hätte, desto unwiderleglicher würden seine Gründe geschienen haben. Doch, als er selbst Hand an das Werk 20 legte, fand er ohne Zweifel, wie unsägliche Mühe es koste, nur einen Teil derselben zu übersteigen, und wie wenig das Vergnügen, welches aus diesen überstiegenen Schwierigkeiten entstehet, für die Menge kleiner Schönheiten, die man ihnen aufopfern müsse, schadlos halte. Die Franzosen waren ehedem 25 so ekel, daß *man ihnen* die prosaischen Stücke des Moliere,

nach seinem Tode, in Verse bringen mußte; und noch itzt hören sie ein prosaisches Lustspiel als ein Ding an, das ein jeder von ihnen machen könne. Den Engländer hingegen würde eine gereimte Komödie aus dem Theater jagen. Nur die Deutschen sind auch hierin, soll ich sagen billiger, oder gleichgültiger? Sie nehmen an, was ihnen der Dichter vorsetzt. Was wäre es auch, wenn sie jetzt schon wählen und ausmustern wollten?

. . . .

Den eilften Abend (Mittewochs, den 6ten Mai,) ward *Miß Sara Sampson* aufgeführet.

Man kann von der Kunst nichts mehr verlangen, als was Madame Henseln in der Rolle der Sara leistet, und das Stück ward überhaupt sehr gut gespielet. Es ist ein wenig zu lang, und man verkürzt es daher auf den meisten Theatern. Ob der Verfasser mit allen diesen Verkürzungen so recht zufrieden ist, daran zweifle ich fast. Man weiß ja, wie die Autores sind; wenn man ihnen auch nur einen Niednagel nehmen will, so schreien sie gleich: Ihr kommt mir ans Leben! Freilich ist der übermäßigen Länge eines Stücks, durch das bloße Weglassen, nur übel abgeholfen, und ich begreife nicht, wie man eine Scene verkürzen kann, ohne die ganze Folge des Dialogs zu ändern. Aber wenn dem Verfasser die fremden Verkürzungen nicht anstehen, so mache er selbst welche, falls es ihm der Mühe wert dünket, und er nicht von denjenigen ist, die Kinder in die Welt setzen, und auf ewig die Hand von ihnen abziehen.

Madame Henseln starb ungemein anständig; in der malerischsten Stellung; und besonders hat mich ein Zug außerordentlich überrascht. Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, *daß sie mit den* Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu

rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sie sich auf die glücklichste Art zu Nutze; in dem Augenblicke, da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Armes, ein gelinder Spasmus; sie kniff den 5 Rock, der um ein weniges erhoben ward und gleich wieder sank: das letzte Aufflattern eines verlöschenden Lichts; der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne. — Wer diese Feinheit in meiner Beschreibung nicht schön findet, der schiebe die Schuld auf meine Beschreibung: aber er sehe sie einmal!

Vierzehntes Stück.

Den 16ten Junius, 1767.

10 Das bürgerliche Trauerspiel hat an dem französischen Kunstrichter, welcher die Sara seiner Nation bekannt gemacht, einen sehr gründlichen Verteidiger gefunden. Die Franzosen billigen sonst selten etwas, wovon sie kein Muster unter sich selbst haben.

15 Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mit-20 leiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter. Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden; unsere Sympathie erfodert einen einzeln Gegenstand, und 25 ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen.

. . . .

Man lasse aber diese Betrachtungen den Franzosen, von ihren Diderots und Marmontels, noch so eingeschärft werden: es scheint doch nicht, daß das bürgerliche Trauerspiel darum bei ihnen besonders in Schwang kommen werde. Die Nation ist zu eitel, ist in Titel und andere äußerliche Vorzüge zu verliebt; bis auf den gemeinsten Mann, will alles mit Vornehmern umgehen; und Gesellschaft mit seinesgleichen, ist so viel als schlechte Gesellschaft. Zwar ein glückliches Genie vermag viel über sein Volk; die Natur hat nirgends ihre Rechte aufgegeben, und sie erwartet vielleicht auch dort nur den Dichter, der sie in aller ihrer Wahrheit und Stärke zu zeigen verstehet. Der Versuch, den ein Ungenannter in einem Stücke gemacht hat, welches er das Gemälde der Dürftigkeit nennet, hat schon große Schönheiten; und bis die Franzosen daran Geschmack gewinnen, hätten wir es für unser Theater adoptieren sollen.

Was der erstgedachte Kunstrichter an der deutschen Sara aussetzet, ist zum Teil nicht ohne Grund. Ich glaube aber doch, der Verfasser wird lieber seine Fehler behalten, als sich der vielleicht unglücklichen Mühe einer gänzlichen Umarbeitung unterziehen wollen. Er erinnert sich, was Voltaire bei einer ähnlichen Gelegenheit sagte: „Man kann nicht immer alles ausführen, was uns unsere Freunde raten. Es giebt auch notwendige Fehler. Einem Bucklichten, den man von seinem Buckel heilen wollte, müßte man das Leben nehmen. Mein Kind ist bucklicht; aber es befindet sich sonst ganz gut."

. . . .

Funfzehntes Stück.

Den 19ten Junius, 1767.

Den sechzehnten Abend (Mittewochs, den 13ten Mai,) ward die Zayre des Herrn von Voltaire aufgeführt.

„Den Liebhabern der gelehrten Geschichte,“ sagt der Hr. von Voltaire, „wird es nicht unangenehm sein, zu wissen, wie dieses Stück entstanden. Verschiedene Damen hatten dem Verfasser vorgeworfen, daß in seinen Tragödien nicht genug Liebe wäre. Er antwortete Ihnen, daß, seiner Meinung nach, die Tragödie auch eben nicht der schicklichste Ort für die Liebe sei; wenn sie aber doch mit aller Gewalt verliebte Helden haben müßten, so wolle er ihnen welche machen, so gut als ein anderer. Das Stück ward in achtzehn Tagen vollendet, und fand großen Beifall. Man nennt es zu Paris ein christliches Trauerspiel, und es ist oft, anstatt des Polyeukts, vorgestellet worden.“

Den Damen haben wir also dieses Stück zu verdanken, und es wird noch lange das Lieblingsstück der Damen bleiben. Ein junger feuriger Monarch, nur der Liebe unterwürfig; ein stolzer Sieger, nur von der Schönheit besiegt; ein Sultan ohne Polygamie; ein Seraglio, in den freien zugänglichen Sitz einer unumschränkten Gebieterin verwandelt; ein verlassenes Mädchen, zur höchsten Staffel des Glücks, durch nichts als ihre schönen Augen, erhöhet; ein Herz, um das Zärtlichkeit und Religion streiten, das sich zwischen seinen Gott und seinen Abgott teilet, das gern fromm sein möchte, wenn es nur nicht aufhören sollte zu lieben; ein Eifersüchtiger, der sein Unrecht erkennet, und es an sich selbst rächet: wenn diese schmeichelnde Ideen das schöne Geschlecht nicht bestechen, durch was ließe es sich *denn bestechen?*

Die Liebe selbst hat Voltairen die Zayre diktiert: sagt ein Kunstrichter artig genug. Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen; und das ist Romeo und Juliet, vom Shakespear. Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Zayre ihre Empfindungen sehr fein, sehr anständig ausdrücken: aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vorteile, die sie darin gewinnet, aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird? Voltaire verstehet, wenn ich so sagen darf, den Kanzeleistil der Liebe vortrefflich; das ist, diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das behutsamste und gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bei der spröden Sophistin und bei dem kalten Kunstrichter verantworten kann. Aber der beste Kanzeliste weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste; oder hat gleichwohl Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakespear gehabt, so hat er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit unter dem Dichter geblieben.

Von der Eifersucht läßt sich ohngefähr eben das sagen. Der eifersüchtige Orosmann spielt, gegen den eifersüchtigen Othello des Shakespear, eine sehr kahle Figur. Und doch ist Othello offenbar das Vorbild des Orosmann gewesen. Cibber sagt, Voltaire habe sich des Brandes bemächtiget, der den tragischen Scheiterhaufen des Shakespear in Glut gesetzt. Ich hätte gesagt: eines Brandes aus diesem flammenden Scheiterhaufen; und noch dazu eines, der mehr dampft, als leuchtet und wär-

:. Wir hören in dem Orosmann einen eifersüchtigen re-
., wir sehen ihn die rasche That eines Eifersüchtigen bege-
ı; aber von der Eifersucht selbst lernen wir nicht mehr und
ht weniger, als wir vorher wußten. Othello hingegen ist
; vollständigste Lehrbuch über diese traurige Raserei; da
nen wir alles lernen, was sie angeht, sie erwecken und sie
meiden.

Aber ist es denn immer Shakespear, werden einige meiner
ser fragen, immer Shakespear, der alles besser verstanden
t, als die Franzosen? Das ärgert uns; wir können ihn
nicht lesen. — Ich ergreife diese Gelegenheit, das Publikum
. etwas zu erinnern, das es vorsetzlich vergessen zu wollen
einet. Wir haben eine Übersetzung vom Shakespear. Sie
: noch kaum fertig geworden, und niemand bekümmert sich
hon mehr darum. Die Kunstrichter haben viel Böses davon
sagt. Ich hätte große Lust, sehr viel Gutes davon zu sagen.
Nicht, um diesen gelehrten Männern zu widersprechen; nicht,
m die Fehler zu verteidigen, die sie darin bemerkt haben:
ondern, weil ich glaube, daß man von diesen Fehlern kein
olches Aufheben hätte machen sollen. Das Unternehmen
war schwer; ein jeder anderer, als Herr Wieland, würde in
er Eil noch öftrer verstoßen, und aus Unwissenheit oder Be-
uemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut ge-
macht hat, wird schwerlich jemand besser machen. So wie er
uns den Shakespear geliefert hat, ist es noch immer ein Buch,
as man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben
n den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen,
he uns die Flecken, mit welchen es sie liefert, so beleidigen,
aß wir notwendig eine bessere Übersetzung haben müßten.

Doch wieder zur Z a y r e. Der Verfasser brachte sie im
Jahre 1733 *auf die Pariser* Bühne; und drei Jahr darauf

ward sie ins Englische übersetzt, und auch in London auf dem Theater in Drury-Lane gespielt. Der Übersetzer war Aaron Hill, selbst ein dramatischer Dichter, nicht von der schlechtesten Gattung. Voltaire fand sich sehr dadurch geschmeichelt, und was er, in dem ihm eigenen Tone der stolzen Bescheidenheit, in der Zuschrift seines Stücks an den Engländer Fackener, davon sagt, verdient gelesen zu werden. Nur muß man nicht alles für vollkommen so wahr annehmen, als er es ausgiebt. Wehe dem, der Voltairens Schriften überhaupt nicht mit dem skeptischen Geiste lieset, in welchem er einen Teil derselben 10 geschrieben hat!

Er sagt z. E. zu seinem englischen Freunde: „Eure Dichter hatten eine Gewohnheit, der sich selbst Addison unterworfen; denn Gewohnheit ist so mächtig als Vernunft und Gesetz. Diese gar nicht vernünftige Gewohnheit bestand darin, daß 15 jeder Akt mit Versen beschlossen werden mußte, die in einem ganz andern Geschmacke waren, als das übrige des Stücks; und notwendig mußten diese Verse eine Vergleichung enthalten. Phädra, indem sie abgeht, vergleicht sich sehr poetisch mit einem Rehe, Cato mit einem Felsen, und Cleopatra mit 20 Kindern, die so lange weinen, bis sie einschlafen. Der Übersetzer der Zayre ist der erste, der es gewagt hat, die Rechte der Natur gegen einen von ihr so entfernten Geschmack zu behaupten. Er hat diesen Gebrauch abgeschafft; er hat es empfunden, daß die Leidenschaft ihre wahre Sprache führen, 25 und der Poet sich überall verbergen müsse, um uns nur den Helden erkennen zu lassen.“

Es sind nicht mehr als nur drei Unwahrheiten in dieser Stelle; und das ist für den Hrn. von Voltaire eben nicht viel. Wahr ist es, daß die Engländer, vom Shakespear an, und 30 vielleicht auch von noch länger her, die Gewohnheit gehabt,

re Aufzüge in ungereimten Versen mit ein paar gereimten
eilen zu enden. Aber daß diese gereimten Zeilen nichts als
ergleichungen enthielten, daß sie notwendig Vergleichungen
nthalten müssen, das ist grundfalsch; und ich begreife gar
icht, wie der Herr von Voltaire einem Engländer, von dem
r doch glauben konnte, daß er die tragischen Dichter seines
Volkes auch gelesen habe, so etwas unter die Nase sagen kön-
en. Zweitens ist es nicht an dem, daß Hill in seiner Über-
etzung der Zayre von dieser Gewohnheit abgegangen. Es
st zwar beinahe nicht glaublich, daß der Hr. von Voltaire die
Übersetzung seines Stücks nicht genauer sollte angesehen ha-
ben, als ich, oder ein anderer. Gleichwohl muß es so sein.
Denn so gewiß sie in reimfreien Versen ist, so gewiß schließt
sich auch jeder Akt mit zwei oder vier gereimten Zeilen. Ver-
gleichungen enthalten sie freilich nicht; aber, wie gesagt, unter
allen dergleichen gereimten Zeilen, mit welchen Shakespear,
und Johnson, und Dryden, und Lee, und Otway, und Rowe,
und wie sie alle heißen, ihre Aufzüge schließen, sind sicherlich
hundert gegen fünfe, die gleichfalls keine enthalten. Was
hatte denn Hill also besonders? Hätte er aber auch wirklich
das Besondere gehabt, das ihm Voltaire leihet: so wäre doch
drittens das nicht wahr, daß sein Beispiel von dem Einflusse ge-
wesen, von dem es Voltaire sein läßt. Noch bis diese Stunde
erscheinen in England eben so viel, wo nicht noch mehr Trauer-
spiele, deren Akte sich mit gereimten Zeilen enden, als die es
nicht thun. Hill selbst hat in keinem einzigen Stücke, deren
er doch verschiedene, noch nach der Übersetzung der Zayre,
gemacht, sich der alten Mode gänzlich entäußert. Und was ist
es denn nun, ob wir zuletzt Reime hören oder keine? Wenn
sie da sind, können sie *vielleicht* dem Orchester noch nutzen; als
Zeichen nämlich, nach den Instrumenten zu greifen, welches

Zeichen auf diese Art weit schicklicher aus dem Stücke se
abgenommen würde, als daß es die Pfeife oder der Schlü
giebt.

Sechzehntes Stück.

Den 23sten Junius, 1767.

. . . .

Bei keiner Nation hat die Zayre einen schärfern Ku
richter gefunden, als unter den Holländern. Friedrich Du
vielleicht ein Anverwandter des berühmten Akteurs dieses
mens auf dem Amsterdamer Theater, fand so viel daran a
zusetzen, daß er es für etwas Kleines hielt, eine bessere
machen. Er machte auch wirklich eine — andere, in der
Bekehrung der Zayre das Hauptwerk ist, und die sich da
endet, daß der Sultan über seine Liebe sieget, und die ch
liche Zayre mit aller der Pracht in ihr Vaterland schicket,
ihrer vorgehabten Erhöhung gemäß ist; der alte Lusig
stirbt vor Freuden. Wer ist begierig, mehr davon zu wiss
Der einzige unverzeihliche Fehler eines tragischen Dichter
dieser, daß er uns kalt läßt; er interessiere uns, und m
mit den kleinen mechanischen Regeln, was er will.
Duime können wohl tadeln, aber den Bogen des Uly
müssen sie nicht selber spannen wollen. Dieses sage ich
rum, weil ich nicht gern zurück, von der mißlungenen Ver
serung auf den Ungrund der Kritik, geschlossen wissen mö
Duims Tadel ist in vielen Stücken ganz gegründet; beson
hat er die Unschicklichkeiten, deren sich Voltaire in Anseh
des Orts schuldig macht, und das Fehlerhafte in dem nich
nugsam motivierten Auftreten und Abgehen der Perso
sehr wohl angemerkt. Auch ist ihm die Ungereimtheit

chsten Scene im dritten Akte nicht entgangen. „Orosmann," sagt er, „kömmt, Zayren in die Moschee abzuholen; Zayre weigert sich, ohne die geringste Ursache von ihrer Weigerung anzuführen; sie geht ab, und Orosmann bleibt als ein Laffe (als eenen lafhartigen) stehen. Ist das wohl seiner Würde gemäß? Reimet sich das wohl mit seinem Charakter? Warum dringt er nicht in Zayren, sich deutlicher zu erklären? Warum folgt er ihr nicht in das Seraglio? Durfte er ihr nicht dahin folgen?" — Guter Duim! wenn sich Zayre deutlicher erkläret hätte: wo hätten denn die andern Akte sollen herkommen? Wäre nicht die ganze Tragödie darüber in die Bilze gegangen? — Ganz recht! auch die zweite Scene des dritten Akts ist ebenso abgeschmackt: Orosmann kömmt wieder zu Zayren; Zayre geht abermals, ohne die geringste nähere Erklärung, ab, und Orosmann, der gute Schlucker, (dien goeden hals) tröstet sich desfalls in einer Monologe. Aber, wie gesagt, die Verwickelung, oder Ungewißheit, mußte doch bis zum fünften Aufzuge hinhalten; und wenn die ganze Katastrophe an einem Haare hängt, so hängen mehr wichtige Dinge in der Welt an keinem stärkern.

. . . .

Siebzehntes Stück.

Den 26sten Junius, 1767.

. . . .

Den achtzehnten Abend (Freitags, den 15ten Mai,) ward das Gespenst mit der Trommel gespielt.

Dieses Stück schreibt sich eigentlich aus dem Englischen des Addison her. Addison hat nur eine Tragödie, und nur eine Komödie gemacht. Die dramatische Poesie überhaupt war

sein Fach nicht. Aber ein guter Kopf weiß sich überall
dem Handel zu ziehen; und so haben seine beiden Stü
wenn schon nicht die höchsten Schönheiten ihrer Gattu
wenigstens andere, die sie noch immer zu sehr schätzbaren W
ken machen. Er suchte sich mit dem einen sowohl, als
dem andern, der französischen Regelmäßigkeit mehr zu nähe
aber noch zwanzig Addisons, und diese Regelmäßigkeit w
doch nie nach dem Geschmacke der Engländer werden. Begnü
sich damit, wer keine höhere Schönheiten kennet!

Destouches, der in England persönlichen Umgang mit A
dison gehabt hatte, zog das Lustspiel desselben über einen n
französischern Leisten. Wir spielen es nach seiner Umarb
tung; in der wirklich vieles feiner und natürlicher, aber a
manches kalter und kraftloser geworden. Wenn ich mich in
nicht irre, so hat Madame Gottsched, von der sich die deuts
Übersetzung herschreibt, das englische Original mit zur H
genommen, und manchen guten Einfall wieder daraus h
gestellet.

Den neunzehnten Abend (Montags, den 18ten Mai,) w
der verheiratete Philosoph, vom Destouches, w
derholt.

Des Regnard Demokrit war dasjenige Stück, welc
den zwanzigsten Abend (Dienstags, den 19ten Mai,) gespi
wurde.

Dieses Lustspiel wimmelt von Fehlern und Ungereimtl
ten, und doch gefällt es. Der Kenner lacht dabei so herzl
als der Unwissendste aus dem Pöbel. Was folgt hiera
Daß die Schönheiten, die es hat, wahre allgemeine Sch
heiten sein müssen, und die Fehler vielleicht nur willkürl
Regeln betreffen, über die man sich leichter hinaussetzen ka
als es die Kunstrichter Wort haben wollen. Er hat ke

Einheit des Orts beobachtet: mag er doch. Er hat alles Übliche aus den Augen gesetzt: immerhin. Sein Demokrit sieht dem wahren Demokrit in keinem Stücke ähnlich; sein Athen ist ein ganz anders Athen, als wir kennen: nun wohl, so
5 streiche man Demokrit und Athen aus, und setze bloß erdichtete Namen dafür. Regnard hat es gewiß so gut, als ein anderer, gewußt, daß um Athen keine Wüste und keine Tiger und Bäre waren; daß es, zu der Zeit des Demokrits, keinen König hatte u. s. w. Aber er hat das alles itzt nicht wissen wollen;
10 seine Absicht war, die Sitten seines Landes unter fremden Namen zu schildern. Diese Schilderung ist das Hauptwerk des komischen Dichters, und nicht die historische Wahrheit.

Andere Fehler möchten schwerer zu entschuldigen sein; der Mangel des Interesse, die kahle Verwickelung, die Menge
15 müßiger Personen, das abgeschmackte Geschwätz des Demokrits, nicht deswegen nur abgeschmackt, weil es der Idee widerspricht, die wir von dem Demokrit haben, sondern weil es Unsinn in jedes andern Munde sein würde, der Dichter möchte ihn genannt haben, wie er wolle. Aber was übersieht man
20 nicht bei der guten Laune, in die uns Strabo und Thaler setzen? . . . .

Achtzehntes Stück.

Den 30sten Junius, 1767.

Den einundzwanzigsten Abend (Mittewochs, den 20sten Mai,) wurde das Lustspiel des Marivaux, die falschen Vertraulichkeiten, aufgeführt.

25 Marivaux hat fast ein ganzes halbes Jahrhundert für die Theater in Paris gearbeitet; sein erstes Stück ist vom Jahre 1712, *und sein Tod erfolgte* 1763, in einem Alter von zwei-

undsiebzig. Die Zahl seiner Lustspiele beläuft sich auf ein
dreißig, wovon mehr als zwei Dritteile den Harlekin hab
weil er sie für die italienische Bühne verfertigte. Unter di
gehören auch die falschen Vertraulichkeiten, die 17
zuerst, ohne besondern Beifall, gespielet, zwei Jahre dar
aber wieder hervorgesucht wurden, und desto größern erhielt

Seine Stücke, so reich sie auch an mannigfaltigen Cha
teren und Verwicklungen sind, sehen sich einander dennoch
ähnlich. In allen der nämliche schimmernde, und öfters
zugesuchte Witz; in allen die nämliche metaphysische Zerg
derung der Leidenschaften; in allen die nämliche blumenre
neologische Sprache. Seine Plane sind nur von einem
geringen Umfange; aber, als ein wahrer Kallippides se
Kunst, weiß er den engen Bezirk derselben mit einer M
so kleiner, und doch so merklich abgesetzter Schritte zu du
laufen, daß wir am Ende einen noch so weiten Weg mit
zurückgelegt zu haben glauben.

Seitdem die Neuberin, sub Auspiciis Sr. Magnific
des Herrn Prof. Gottscheds, den Harlekin öffentlich von ih
Theater verbannte, haben alle deutsche Bühnen, denen da
gelegen war, regelmäßig zu heißen, dieser Verbannung
zutreten geschienen. Ich sage, geschienen; denn im Gru
hatten sie nur das bunte Jäckchen und den Namen a
schafft, aber den Narren behalten. Die Neuberin selbst sp
eine Menge Stücke, in welchen Harlekin die Hauptpe
war. Aber Harlekin hieß bei ihr Hännschen, und war g
weiß, anstatt scheckigt, gekleidet. Wahrlich, ein großer Triu
für den guten Geschmack!

Auch die falschen Vertraulichkeiten ha
einen Harlekin, der in der deutschen Übersetzung zu ei
Peter geworden. Die Neuberin ist tot, Gottsched ist

tot: ich dächte, wir zögen ihm das Jäckchen wieder an. — Im Ernste; wenn er unter fremdem Namen zu dulden ist, warum nicht auch unter seinem? „Er ist ein ausländisches Geschöpf;" sagt man. Was thut das? Ich wollte, daß alle 5 Narren unter uns Ausländer wären! „Er trägt sich, wie sich kein Mensch unter uns trägt:" — so braucht er nicht erst lange zu sagen, wer er ist. „Es ist widersinnig, das nämliche Individuum alle Tage in einem andern Stücke erscheinen zu sehen." Man muß ihn als kein Individuum, sondern als 10 eine ganze Gattung betrachten; es ist nicht Harlekin, der heute im Timon, morgen im Falken, übermorgen in den falschen Vertraulichkeiten, wie ein wahrer Hans in allen Gassen, vorkömmt; sondern es sind Harlekine; die Gattung leidet tausend Varietäten; der im Timon ist nicht 15 der im Falken; jener lebte in Griechenland, dieser in Frankreich; nur weil ihr Charakter einerlei Hauptzüge hat, hat man ihnen einerlei Namen gelassen. Warum wollen wir ekler, in unsern Vergnügungen wähliger, und gegen kahle Vernünfteleien nachgebender sein, als — ich will nicht sagen, die 20 Franzosen und Italiener sind — sondern, als selbst die Römer und Griechen waren? War ihr Parasit etwas anders, als der Harlekin? Hatte er nicht auch seine eigene, besondere Tracht, in der er in einem Stücke über dem andern vorkam? Hatten die Griechen nicht ein eigenes Drama, in das jederzeit 25 Satyri eingeflochten werden mußten, sie mochten sich nun in die Geschichte des Stücks schicken oder nicht?

. . . .

Den zweiundzwanzigsten Abend (Donnerstag, den 21sten Mai,) ward die Zelmire des Herrn Du Belloy aufgeführet Der Name Du Belloy kann niemanden unbekannt sein 30 der in der neuern französischen Litteratur nicht ganz

Fremdling ist. Des Verfassers der Belagerung von Calais! Wenn es dieses Stück nicht verdiente, daß die Franzosen ein solches Lärmen damit machten, so gereicht doch dieses Lärmen selbst den Franzosen zur Ehre. Es zeigt sie als ein Volk, das auf seinen Ruhm eifersüchtig ist; auf das die großen Thaten seiner Vorfahren den Eindruck nicht verloren haben; das, von dem Werte eines Dichters und von dem Einflusse des Theaters auf Tugend und Sitten überzeugt, jenen nicht zu seinen unnützen Gliedern rechnet, dieses nicht zu den Gegenständen zählet, um die sich nur geschäftige Müßiggänger bekümmern. Wie weit sind wir Deutsche in diesem Stücke noch hinter den Franzosen! Es gerade herauszusagen: wir sind gegen sie noch die wahren Barbaren! Barbarischer, als unsere barbarischsten Voreltern, denen ein Liedersänger ein sehr schätzbarer Mann war, und die, bei aller ihrer Gleichgültigkeit gegen Künste und Wissenschaften, die Frage, ob ein Barde, oder einer, der mit Bärfellen und Bernstein handelt, der nützlichere Bürger wäre? sicherlich für die Frage eines Narren gehalten hätten! — Ich mag mich in Deutschland umsehen, wo ich will, die Stadt soll noch gebauet werden, von der sich erwarten ließe, daß sie nur den tausendsten Teil der Achtung und Erkenntlichkeit gegen einen deutschen Dichter haben würde, die Calais gegen den Du Belloy gehabt hat. Man erkenne es immer für französische Eitelkeit: wie weit haben wir noch hin, ehe wir zu so einer Eitelkeit fähig sein werden! Was Wunder auch? Unsere Gelehrte selbst sind klein genug, die Nation in der Geringschätzung alles dessen zu bestärken, was nicht geradezu den Beutel füllet. Man spreche von einem Werke des Genies, von welchem man will; man rede von der Aufmunterung der Künstler; man äußere den Wunsch, daß eine reiche blühende Stadt der an-

ständigsten Erholung für Männer, die in ihren Geschäften des Tages Last und Hitze getragen, und der nützlichsten Zeitverkürzung für andere, die gar keine Geschäfte haben wollen, (das wird doch wenigstens das Theater sein?) durch ihre bloße
5 Theilnehmung aufhelfen möge: — und sehe und höre um sich. „Dem Himmel sei Dank,“ ruft nicht bloß der Wucherer Albinus, „daß unsere Bürger wichtigere Dinge zu thun haben!“

—— —— —— —— Eu!
Rem poteris servare tuam! — —

10 Wichtigere? Einträglichere; das gebe ich zu! Einträglich ist freilich unter uns nichts, was im geringsten mit den freien Künsten in Verbindung stehet. Aber,

—— haec animos aerugo et cura peculî
Cum semel imbuerit

15 Doch ich vergesse mich. Wie gehört das alles zur Zelmire?

Du Belloy war ein junger Mensch, der sich auf die Rechte legen wollte, oder sollte. Sollte, wird es wohl mehr gewesen sein. Denn die Liebe zum Theater behielt die Oberhand; er legte den Bartolus bei Seite, und ward Komödiant. Er
20 spielte einige Zeit unter der französischen Truppe zu Braunschweig, machte verschiedene Stücke, kam wieder in sein Vaterland, und ward geschwind durch ein paar Trauerspiele so glücklich und berühmt, als ihn nur immer die Rechtsgelehrsamkeit hätte machen können, wenn er auch ein Beaumont
25 geworden wäre. Wehe dem jungen deutschen Genie, das diesen Weg einschlagen wollte! Verachtung und Bettelei würden sein gewissestes Los sein!

Das erste Trauerspiel des Du Belloy heißt Titus; und Zelmire war sein zweites. Titus fand keinen Beifall, und
30 ward nur ein einzigesmal gespielt. Aber Zelmire fand desto größern; es ward vierzehnmal hintereinander aufgeführt, und

die Pariser hatten sich noch nicht daran satt gesehen. D
Inhalt ist von des Dichters eigener Erfindung.

Ein französischer Kunstrichter nahm hiervon Gelegenhe
sich gegen die Trauerspiele von dieser Gattung überhaupt z
erklären: „Uns wäre,“ sagt er, „ein Stoff aus der Geschich
weit lieber gewesen. Die Jahrbücher der Welt sind an be
rüchtigten Verbrechen ja so reich; und die Tragödie ist ja aus
drücklich dazu, daß sie uns die großen Handlungen wirklich
Helden zur Bewunderung und Nachahmung vorstellen sol
Indem sie so den Tribut bezahlt, den die Nachwelt ihrer Asc
schuldig ist, befeuert sie zugleich die Herzen der Itztlebend
mit der edlen Begierde, ihnen gleich zu werden. Man wen
nicht ein, daß Zayre, Alzire, Mahomet, doch auch nur Gebu
ten der Erdichtung wären. Die Namen der beiden erst
sind erdichtet, aber der Grund der Begebenheiten ist historis
Es hat wirklich Kreuzzüge gegeben, in welchen sich Christ
und Türken, zur Ehre Gottes, ihres gemeinschaftlichen Vate
haßten und würgten. Bei der Eroberung von Mexico hab
sich notwendig die glücklichen und erhabenen Kontraste zw
schen den europäischen und amerikanischen Sitten, zwischen d
Schwärmerei und der wahren Religion, äußern müssen. U
was den Mahomet anbelangt, so ist er der Auszug, die Quin
essenz, so zu reden, aus dem ganzen Leben dieses Betrüger
der Fanatismus, in Handlung gezeigt; das schönste phil
sophischste Gemälde, das jemals von diesem gefährlichen U
geheuer gemacht worden.“

Neunzehntes Stück.

Den 3ten Julius, 1767.

Es ist einem jeden vergönnt, seinen eigenen Geschmack zu haben; und es ist rühmlich, sich von seinem eigenen Geschmacke Rechenschaft zu geben suchen. Aber den Gründen, durch die man ihn rechtfertigen will, eine Allgemeinheit erteilen, die, wenn es seine Richtigkeit damit hätte, ihn zu dem einzigen wahren Geschmacke machen müßte, heißt aus den Grenzen des forschenden Liebhabers herausgehen, und sich zu einem eigensinnigen Gesetzgeber aufwerfen. Der angeführte französische Schriftsteller fängt mit einem bescheidenen, „Uns wäre lieber gewesen" an, und geht zu so allgemein verbindenden Aussprüchen fort, daß man glauben sollte, dieses Uns sei aus dem Munde der Kritik selbst gekommen. Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert.

Nun hat es Aristoteles längst entschieden, wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe; nicht weiter, als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ohngefähr an einem wahren Falle, so ist ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtbücher erst lange darum nachzuschlagen, lohnt der Mühe nicht. Und wie viele wissen denn, was geschehen ist? Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist: was hindert uns, eine

gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Histori
zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was ist da
erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nich
ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, o
diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Über
lieferungen bestätiget wird, oder von solchen, die zu unsere
Wissenschaft noch nie gelangt sind? Es wird ohne Grund an
genommen, daß es eine Bestimmung des Theaters mit se
das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür ist die G
schichte, aber nicht das Theater. Auf dem Theater sollen w
nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch gethan ha
sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakt
unter gewissen gegebenen Umständen thun werde. Die A
sicht der Tragödie ist weit philosophischer, als die Absicht d
Geschichte; und es heißt sie von ihrer wahren Würde hera
setzen, wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikus berühmt
Männer macht, oder sie gar den Nationalstolz zu nähr
mißbraucht.

Die zweite Erinnerung des nämlichen französischen Kun
richters gegen die Zelmire des Du Belloy, ist wichtiger.
tadelt, daß sie fast nichts als ein Gewebe mannigfaltiger wu
derbarer Zufälle sei, die in den engen Raum von vierun
zwanzig Stunden zusammengepreßt, aller Illusion unfäh
würden. Eine seltsam ausgesparte Situation über die a
dere! ein Theaterstreich über den andern! Was geschie
nicht alles! was hat man nicht alles zu behalten! Wo si
die Begebenheiten so drängen, können schwerlich alle vorber
tet genug sein. Wo uns so vieles überrascht, wird uns lei
manches mehr befremden, als überraschen. . . . .

Die Übersetzung der Zelmire ist nur in Prosa. Aber w
wird nicht lieber eine körnichte, wohlklingende Prosa hör

wollen, als matte, geradebrechte Verse? Unter allen unsern gereimten Übersetzungen werden kaum ein halbes Dutzend sein, die erträglich sind. Und daß man mich ja nicht bei dem Worte nehme, sie zu nennen! Ich würde eher wissen, wo
5 ich aufhören, als wo ich anfangen sollte. Die beste ist an vielen Stellen dunkel und zweideutig; der Franzose war schon nicht der größte Versifikateur, sondern stümperte und flickte; der Deutsche war es noch weniger, und indem er sich bemühte, die glücklichen und unglücklichen Zeilen seines Originals gleich
10 treu zu übersetzen, so ist es natürlich, daß öfters, was dort nur Lückenbüßerei, oder Tautologie, war, hier zu förmlichem Unsinne werden mußte. Der Ausdruck ist dabei meistens so niedrig, und die Konstruktion so verworfen, daß der Schauspieler allen seinen Adel nötig hat, jenen aufzuhelfen, und allen
15 seinen Verstand brauchet, diese nur nicht verfehlen zu lassen. Ihm die Deklamation zu erleichtern, daran ist vollends gar nicht gedacht worden!

Aber verlohnt es denn auch der Mühe, auf französische Verse so viel Fleiß zu wenden, bis in unserer Sprache ebenso
20 wäßrig korrekte, eben so grammatikalisch kalte Verse daraus werden? Wenn wir hingegen den ganzen poetischen Schmuck der Franzosen in unsere Prosa übertragen, so wird unsere Prosa dadurch eben noch nicht sehr poetisch werden. Es wird der Zwitterton noch lange nicht daraus entstehen, der aus den
25 prosaischen Übersetzungen englischer Dichter entstanden ist, in welchen der Gebrauch der kühnsten Tropen und Figuren, außer einer gebundenen kadenzierten Wortfügung, uns an Besoffene denken läßt, die ohne Musik tanzen. Der Ausdruck wird sich höchstens über die alltägliche Sprache nicht weiter er-
30 heben, als sich die theatralische Deklamation über den gewöhnlichen Ton der gesellschaftlichen Unterhaltungen erheben soll.

Und sonach wünschte ich unserm prosaischem Übersetzer
viele Nachfolger; ob ich gleich der Meinung des Houdar
Motte gar nicht bin, daß das Silbenmaß überhaupt ein
scher Zwang sei, dem sich der dramatische Dichter am w
sten Ursache habe zu unterwerfen. Denn hier kömmt es
darauf an, unter zwei Übeln das kleinste zu wählen; er
der Verstand und Nachdruck der Versifikation, oder diese j
aufzuopfern. Dem Houdar de la Motte war seine Mei
zu vergeben; er hatte eine Sprache in Gedanken, in der
Metrische der Poesie nur Kitzelung der Ohren ist, und
Verstärkung des Ausdrucks nichts beitragen kann; in der
rigen hingegen ist es etwas mehr, und wir können der gr
schen ungleich näher kommen, die durch den bloßen Rhy
ihrer Versarten die Leidenschaften, die darin ausgedrückt
den, anzudeuten vermag. Die französischen Verse h
nichts als den Wert der überstandenen Schwierigkeit für
und freilich ist dieses nur ein sehr elender Wert.

. . . .

Einundzwanzigstes Stück.

Den 10ten Julius, 1767.

. . . .

Den siebenundzwanzigsten Abend (Montags, den
Junius,) ward die Nanine des Herrn von Voltaire ges
Nanine? fragten sogenannte Kunstrichter, als dieses
spiel im Jahre 1749 zuerst erschien. Was ist das fü
Titel? Was denkt man dabei? — Nicht mehr und nich
niger, als man bei einem Titel denken soll. Ein Titel
kein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem In
verrät, desto besser ist er. Dichter und Zuschauer finden

Rechnung dabei, und die Alten haben ihren Komödien selten andere, als nichtsbedeutende Titel gegeben. Ich kenne kaum drei oder viere, die den Hauptcharakter anzeigten, oder etwas von der Intrigue verrieten. Hierunter gehöret des Plautus 5 Miles gloriosus. Wie kömmt es, daß man noch nicht angemerket, daß dieser Titel dem Plautus nur zur Hälfte gehören kann? Plautus nannte sein Stück bloß Gloriosus; so wie er ein anderes Truculentus überschrieb. Miles muß der Zusatz eines Grammatikers sein.... Doch dieses beiläufig. 10 Ich erinnere mich, meine Meinung von den Titeln der Komödien überhaupt, schon einmal geäußert zu haben. Es könnte sein, daß die Sache so unbedeutend nicht wäre. Mancher Stümper hat zu einem schönen Titel eine schlechte Komödie gemacht; und bloß des schönen Titels wegen. Ich 15 möchte doch lieber eine gute Komödie mit einem schlechten Titel. Wenn man nachfragt, was für Charaktere bereits bearbeitet worden, so wird kaum einer zu erdenken sein, nach welchem, besonders die Franzosen, nicht schon ein Stück genannt hätten. Der ist längst da gewesen! ruft man. Der 20 auch schon! Dieser würde vom Moliere, jener vom Destouches entlehnet sein! Entlehnet? Das kömmt aus den schönen Titeln. Was für ein Eigentumsrecht erhält ein Dichter auf einen gewissen Charakter dadurch, daß er seinen Titel davon hergenommen? Wenn er ihn stillschweigend 25 gebraucht hätte, so würde ich ihn wiederum stillschweigend brauchen dürfen, und niemand würde mich darüber zum Nachahmer machen. Aber so wage es einer einmal, und mache z. E. einen neuen M i s a n t h r o p e n. Wann er auch keinen Zug von dem Molierschen nimmt, so wird sein M i s a n t h r o p 30 doch immer nur eine Kopie heißen. Genug, daß Moliere den Namen *zuerst gebraucht* hat. Jener hat unrecht, daß er

funfzig Jahr später lebet; und daß die Sprache für die u
endlichen Varietäten des menschlichen Gemüts nicht auch u
endliche Benennungen hat.

Wenn der Titel Nanine nichts sagt; so sagt der and
Titel desto mehr: Nanine, oder das besiegte Vo
urteil. Und warum soll ein Stück nicht zwei Titel habe
Haben wir Menschen doch auch zwei, drei Namen. T
Namen sind der Unterscheidung wegen; und mit zwei Nam
ist die Verwechselung schwerer, als mit einem. Wegen d
zweiten Titels scheinet der Herr von Voltaire noch nicht re
einig mit sich gewesen zu sein. In der nämlichen Ausga
seiner Werke heißt er auf einem Blatte, das besiegte Vo
urteil; und auf dem andern, der Mann ohne Vo
urteil. Doch beides ist nicht weit auseinander. Es ist v
dem Vorurteile, daß zu einer vernünftigen Ehe die Gleichh
der Geburt und des Standes erforderlich sei, die Re
Kurz, die Geschichte der Nanine ist die Geschichte der Pame
Ohne Zweifel wollte der Herr von Voltaire den Nam
Pamela nicht brauchen, weil schon einige Jahre vorher
paar Stücke unter diesem Namen erschienen waren, und e
kein großes Glück gemacht hatten. Die Pamela des Bo
und des De la Chaussee sind auch ziemlich kahle Stücke; u
Voltaire brauchte eben nicht Voltaire zu sein, etwas n
Besseres zu machen.

Nanine gehört unter die rührenden Lustspiele. Es
aber auch sehr viel lächerliche Scenen, und nur insofern,
die lächerlichen Scenen mit den rührenden abwechseln, w
Voltaire diese in der Komödie geduldet wissen. Eine g
ernsthafte Komödie, wo man niemals lacht, auch nicht einm
lächelt, wo man nur immer weinen möchte, ist ihm ein U
geheuer. Hingegen findet er den Übergang von dem R

den zum Lächerlichen, und von dem Lächerlichen zum
hrenden, sehr natürlich. Das menschliche Leben ist nichts
eine beständige Kette solcher Übergänge, und die Komödie
ein Spiegel des menschlichen Lebens sein. „Was ist ge-
mlicher,“ sagt er, „als daß in dem nämlichen Hause der
ige Vater poltert, die verliebte Tochter seufzet, der Sohn
über beide aufhält, und jeder Anverwandte bei der näm-
n Scene etwas anders empfindet? Man verspottet in
r Stube sehr oft, was in der Stube nebenan äußerst be-
t; und nicht selten hat eben dieselbe Person in eben der-
en Viertelstunde über eben dieselbe Sache gelacht und
einet. . . . Welche elende und eitle Arbeit, wider die
ihrung streiten zu wollen.“

. . . .

Sehr wohl! Aber streitet nicht auch der Herr von Vol-
e wider die Erfahrung, wenn er die ganz ernsthafte
nödie für eine eben so fehlerhafte, als langweilige Gat-
g erkläret? Vielleicht damals, als er es schrieb, noch
t. Damals war noch keine Cenie, noch kein Haus-
er vorhanden; und vieles muß das Genie erst wirklich
hen, wenn wir es für möglich erkennen sollen.

Zweiundzwanzigstes Stück.

Den 14ten Julius, 1767.

. . . .

Den dreißigsten Abend (Donnerstags, den 4ten Junius,)
d der Graf von Essex, vom Thomas Corneille,
geführt.

Dieses Trauerspiel ist fast das einzige, welches sich aus der

beträchtlichen Anzahl der Stücke des jüngern Corneille, auf dem Theater erhalten hat. Und ich glaube, es wird auf den deutschen Bühnen noch öfterer wiederholt, als auf den französischen. Es ist vom Jahre 1678, nachdem vierzig Jahre vorher bereits Calprenede die nämliche Geschichte bearbeitet hatte.

„Es ist gewiß," schreibt Corneille, „daß der Graf von Essex bei der Königin Elisabeth in besonderen Gnaden gestanden. Er war von Natur sehr stolz. Die Dienste, die er England geleistet hatte, bliesen ihn noch mehr auf. Seine Feinde beschuldigten ihn eines Verständnisses mit dem Grafen von Tyrone, den die Rebellen in Irland zu ihrem Haupte erwählet hatten. Der Verdacht, der dieserwegen auf ihm blieb, brachte ihn um das Kommando der Armee. Er ward erbittert, kam nach London, wiegelte das Volk auf, ward in Verhaft gezogen, verurteilt, und nachdem er durchaus nicht um Gnade bitten wollen, den 25sten Februar, 1601, enthauptet. So viel hat mir die Historie an die Hand gegeben. Wenn man mir aber zur Last legt, daß ich sie in einem wichtigen Stücke verfälscht hätte, weil ich mich des Vorfalles mit dem Ringe nicht bedienet, den die Königin dem Grafen zum Unterpfande ihrer unfehlbaren Begnadigung, falls er sich jemals eines Staatsverbrechens schuldig machen sollte, gegeben habe: so muß mich dieses sehr befremden. Ich bin versichert, daß dieser Ring eine Erfindung des Calprenede ist, wenigstens habe ich in keinem Geschichtschreiber das geringste davon gelesen."

Allerdings stand es Corneillen frei, diesen Umstand mit dem Ringe zu nutzen, oder nicht zu nutzen; aber darin ging er zu weit, daß er ihn für eine poetische Erfindung erklärte. *Seine* historische Richtigkeit ist neuerlich fast außer Zweifel *gesetzt worden*; und die bedächtlichsten, skeptischsten Geschicht-

schreiber, Hume und Robertson, haben ihn in ihre Werke aufgenommen.

. . . .

Dreiundzwanzigstes Stück.

Den 17ten Julius, 1767.

Der Herr von Voltaire hat den Essex auf eine sonderbare Weise kritisiert. Ich möchte nicht gegen ihn behaupten, daß Essex ein vorzüglich gutes Stück sei; aber das ist leicht zu erweisen, daß viele von den Fehlern, die er daran tadelt, teils sich nicht darin finden, teils unerhebliche Kleinigkeiten sind, die seinerseits eben nicht den richtigsten und würdigsten Begriff von der Tragödie voraussetzen.

Es gehört mit unter die Schwachheiten des Herrn von Voltaire, daß er ein sehr profunder Historikus sein will. Er schwang sich also auch bei dem Essex auf dieses sein Streitroß, und tummelte es gewaltig herum. Schade uur, daß alle die Thaten, die er darauf verrichtet, des Staubes nicht wert sind, den er erregt.

Thomas Corneille hat ihm von der englischen Geschichte nur wenig gewußt; und zum Glücke für den Dichter, war das damalige Publikum noch unwissender. Itzt, sagt er, kennen wir die Königin Elisabeth und den Grafen Essex besser; itzt würden einem Dichter dergleichen grobe Verstoßungen wider die historische Wahrheit schärfer aufgemutzet werden.

Und welches sind denn diese Verstoßungen? Voltaire hat ausgerechnet, daß die Königin damals, als sie dem Grafen den Prozeß machen ließ, achtundsechzig Jahr alt war. Es wäre also lächerlich, sagt er, wenn man sich einbilden wollte, daß die Liebe *den geringsten Anteil* an dieser Begebenheit könne ge-

habt haben. Warum das? Geschieht nichts Lächerliches in der Welt? Sich etwas Lächerliches als geschehen denken, ist das so lächerlich? „Nachdem das Urteil über den Essex abgegeben war," sagt Hume, „fand sich die Königin in der äußersten Unruhe und in der grausamsten Ungewißheit. Rache und Zuneigung, Stolz und Mitleiden, Sorge für ihre eigene Sicherheit und Bekümmernis um das Leben ihres Lieblings, stritten unaufhörlich in ihr: und vielleicht, daß sie in diesem quälenden Zustande mehr zu beklagen war, als Essex selbst. Sie unterzeichnete und wiederrufte den Befehl zu seiner Hinrichtung einmal über das andere; itzt war sie fast entschlossen, ihn dem Tode zu überliefern; den Augenblick darauf erwachte ihre Zärtlichkeit aufs neue, und er sollte leben. Die Feinde des Grafen ließen sie nicht aus den Augen; sie stellten ihr vor daß er selbst den Tod wünsche, daß er selbst erkläret habe, wie sie doch anders keine Ruhe vor ihm haben würde. Wahrscheinlicherweise that diese Äußerung von Reue und Achtung für die Sicherheit der Königin, die der Graf sonach liebe durch seinen Tod befestigen wollte, eine ganz andere Wirkung als sich seine Feinde davon versprochen hatten. Sie facht das Feuer einer alten Leidenschaft, die sie so lange für den unglücklichen Gefangenen genähret hatte, wieder an. Was aber dennoch ihr Herz gegen ihn verhärtete, war die vermeintliche Halsstarrigkeit, durchaus nicht um Gnade zu bitten. Sie versahe sich dieses Schrittes von ihm alle Stunden, und nur aus Verdruß, daß er nicht erfolgen wollte, ließ sie dem Rechte endlich seinen Lauf."

Warum sollte Elisabeth nicht noch in ihrem achtundsechzigsten Jahre geliebt haben, sie, die sich so gern lieben ließ? Sie, der es so sehr schmeichelte, wenn man ihre Schönheit *rühmte?* Sie, die es so wohl aufnahm, wenn man ihre

Kette zu tragen schien? Die Welt muß in diesem Stücke keine eitlere Frau jemals gesehen haben. Ihre Höflinge stellten sich daher alle in sie verliebt, und bedienten sich gegen Ihro Majestät, mit allem Anscheine des Ernstes, des Stils der
5 lächerlichsten Galanterie. Als Raleigh in Ungnade fiel, schrieb er an seinen Freund Cecil einen Brief, ohne Zweifel damit er ihn weisen sollte, in welchem ihm die Königin eine Venus, eine Diane, nnd ich weiß nicht was, war. Gleichwohl war diese Göttin damals schon sechzig Jahr alt. Fünf Jahr
10 darauf führte Heinrich Unton, ihr Abgesandter in Frankreich, die nämliche Sprache mit ihr. Kurz, Corneille ist hinlänglich berechtiget gewesen, ihr alle die verliebte Schwachheit beizulegen, durch die er das zärtliche Weib mit der stolzen Königin in einen so interessanten Streit bringet.

15 Eben so wenig hat er den Charakter des Essex verstellet, oder verfälschet. Essex, sagt Voltaire, war der Held gar nicht, zu dem ihn Corneille macht: er hat nie etwas Merkwürdiges gethan. Aber, wenn er es nicht war, so glaubte er es doch zu sein. Die Vernichtung der spanischen Flotte, die Eroberung
20 von Cadix, an der ihn Voltaire wenig oder gar kein Teil läßt, hielt er so sehr für sein Werk, daß er es durchaus nicht leiden wollte, wenn sich jemand die geringste Ehre davon anmaßte. Er erbot sich, es mit dem Degen in der Hand, gegen den Grafen von Notthingham, unter dem er kommandiert hatte,
25 gegen seinen Sohn, gegen jeden von seinen Anverwandten, zu beweisen, daß sie ihm allein zugehöre.

Corneille läßt den Grafen von seinen Feinden, namentlich vom Raleigh, vom Cecil, vom Cobhan, sehr verächtlich sprechen. Auch das will Voltaire nicht gut heißen. Es ist nicht erlaubt,
30 sagt er, eine so neue Geschichte so gröblich zu verfälschen, und Männer *von so vornehmer* Geburt, von so großen Verdiensten,

so unwürdig zu mißhandeln. Aber hier kömmt es ja
darauf an, was diese Männer waren, sondern wofür
hielt; und Essex war auf seine eigene Verdienste stol
um ihnen ganz und gar keine einzuräumen.

Wenn Corneille den Essex sagen läßt, daß es nur a
Willen gemangelt, den Thron selbst zu besteigen, so
ihn freilich etwas sagen, was noch weit von der Wah
fernt war. Aber Voltaire hätte darum doch nicht
müssen: „Wie? Essex auf dem Throne? mit was fü
unter was für Vorwande? wie wäre das möglich ge
Denn Voltaire hätte sich erinnern sollen, daß Essex v
terlicher Seite aus dem königlichen Hause abstammte,
es wirklich Anhänger von ihm gegeben, die unbesonne
waren, ihn mit unter diejenigen zu zählen, die Anspr
die Krone machen könnten. Als er daher mit dem
Jakob von Schottland in geheime Unterhandlung tra
es das erste sein, ihn zu versichern, daß er selbst de
ehrgeizige Gedanken nie gehabt habe. Was er hier
ablehnte, ist nicht viel weniger, als was ihn Corneille
setzen läßt.

Indem also Voltaire durch das ganze Stück nichts
rische Unrichtigkeiten findet, begeht er selbst nicht
Über eine hat sich Walpole schon lustig gemacht. We
lich Voltaire die erstern Lieblinge der Königin Elisab
nen will, so nennt er den Robert Dudley und den Gr
Leicester. Er wußte nicht, daß beide nur eine Perso
und daß man mit eben dem Rechte den Poeten Ar
den Kammerherrn von Voltaire zu zwei verschiedene
nen machen könnte. Eben so unverzeihlich ist das H
proteron, in welches er mit der Ohrfeige verfällt, die
nigin dem Essex gab. Es ist falsch, daß er sie na

nglücklichen Expedition in Irland bekam; er hatte sie lange orher bekommen; und es ist so wenig wahr, daß er damals en Zorn der Königin durch die geringste Erniedrigung zu besänftigen gesucht, daß er vielmehr auf die lebhafteste und edelste Art mündlich und schriftlich seine Empfindlichkeit darüber ausließ. Er that zu seiner Begnadigung auch nicht wieder den ersten Schritt; die Königin mußte ihn thun.

Aber was geht mich hier die historische Unwissenheit des Herrn von Voltaire an? Eben so wenig als ihn die historische Unwissenheit des Corneille hätte angehen sollen. Und eigentlich will ich mich auch nur dieser gegen ihn annehmen.

Die ganze Tragödie des Corneille sei ein Roman: wenn er rührend ist, wird er dadurch weniger rührend, weil der Dichter sich wahrer Namen bedienet hat?

15 Weswegen wählt der tragische Dichter wahre Namen? Nimmt er seine Charaktere aus diesen Namen; oder nimmt er diese Namen, weil die Charaktere, welche ihnen die Geschichte beilegt, mit den Charakteren, die er in Handlung zu zeigen sich vorgenommen, mehr oder weniger Gleichheit ha-20 ben? Ich rede nicht von der Art, wie die meisten Trauerspiele vielleicht entstanden sind, sondern wie sie eigentlich entstehen sollten. Oder, mich mit der gewöhnlichen Praxi der Dichter übereinstimmender auszudrücken: sind es die bloßen Fakta, die Umstände der Zeit und des Ortes, oder sind es die 25 Charaktere der Personen, durch welche die Fakta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit wählet? Wenn es die Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wie weit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen könne? In allem, was die Cha-30 raktere nicht betrifft, so weit er will. Nur die Charaktere sind *ihm heilig; diese zu verstärken*, diese in ihrem besten Lichte z

zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen dabei hinzuth
darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die l
sache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen f
ren; und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursc
geben können.

Vierundzwanzigstes Stück.

Den 21sten Julius, 1767.

Wenn der Charakter der Elisabeth des Corneille das po
sche Ideal von dem wahren Charakter ist, den die Geschi
der Königin dieses Namens beilegt; wenn wir in ihr die l
entschlüssigkeit, die Widersprüche, die Beängstigung, die Re
die Verzweiflung, in die ein stolzes und zärtliches Herz,
das Herz der Elisabeth, ich will nicht sagen, bei diesen und je
Umständen wirklich verfallen ist, sondern auch nur verfal
zu können vermuten lassen, mit wahren Farben geschildert
den: so hat der Dichter alles gethan, was ihm als Dichter
thun obliegt. Sein Werk, mit der Chronologie in der Ha
untersuchen; ihn vor den Richterstuhl der Geschichte führ
um ihn da jedes Datum, jede beiläufige Erwähnung, a
wohl solcher Personen, über welche die Geschichte selbst
Zweifel ist, mit Zeugnissen belegen zu lassen: heißt ihn
seinen Beruf verkennen, heißt von dem, dem man diese V
kennung nicht zutrauen kann, mit einem Worte, chikaniere

Zwar bei dem Herrn von Voltaire könnte es leicht we
Verkennung noch Chikane sein. Denn Voltaire ist selbst
tragischer Dichter, und ohnstreitig ein weit größerer, als
jüngere Corneille. Es wäre denn, daß man ein Meister
einer Kunst sein, und doch falsche Begriffe von der Kunst
ben könnte. Und was die Chikane anbelangt, die ist, wie

ganze Welt weiß, sein Werk nun gar nicht. Was ihr in seinen Schriften hier und da ähnlich sieht, ist nichts als Laune; aus bloßer Laune spielt er dann und wann in der Poetik den Historikus, in der Historie den Philosophen, und in der Philo-
5 sophie den witzigen Kopf.

Sollte er umsonst wissen, daß Elisabeth achtundsechzig Jahr alt war, als sie den Grafen köpfen ließ? Im achtundsechzigsten Jahre noch verliebt, noch eifersüchtig! Die große Nase der Elisabeth noch dazu genommen, was für lustige Ein-
10 fälle muß das geben! Freilich stehen diese lustigen Einfälle in dem Kommentare über eine Tragödie; also da, wo sie nicht hingehören. Der Dichter hätte recht zu seinem Kommentator zu sagen: „Mein Herr Notenmacher, diese Schwänke gehören in eure allgemeine Geschichte, nicht unter meinen Text.
15 Denn es ist falsch, daß meine Elisabeth achtundsechzig Jahr alt ist. Weiset mir doch, wo ich das sage. Was ist in meinem Stücke, das euch hinderte, sie nicht ungefähr mit dem Essex von gleichem Alter anzunehmen? Ihr sagt: Sie war aber nicht von gleichem Alter: Welche Sie? Eure Elisabeth
20 im Rapin de Thoyras; das kann sein. Aber warum habt ihr denn Rapin de Thoyras gelesen? Warum seid ihr so gelehrt? Warum vermengt ihr diese Elisabeth mit meiner? Glaubt ihr im Ernst, daß die Erinnerung bei dem und jenem Zuschauer, der den Rapin de Thoyras auch einmal gelesen hat,
25 lebhafter sein werde, als der sinnliche Eindruck, den eine wohlgebildete Aktrice in ihren besten Jahren auf ihn macht? Er sieht ja meine Elisabeth; und seine eigene Augen überzeugen ihn, daß es nicht eure achtundsechzigjährige Elisabeth ist. Oder wird er dem Rapin de Thoyras mehr glauben, als sei-
30 nen eignen Augen?" —

So *ungefähr könnte sich auch* der Dichter über die Rolle des

Essex erklären. „Euer Essex im Rapin de Thoyras," kön
er sagen, „ist nur der Embryo von dem meinigen. T
sich jener zu sein dünkte, ist meiner wirklich. Was je
unter glücklichern Umständen, für die Königin vielle
gethan hätte, hat meiner gethan. Ihr hört ja, daß es
die Königin selbst zugesteht; wollt ihr meiner Königin r
eben so viel glauben, als dem Rapin de Thoyras? M
Essex ist ein verdienter und großer, aber stolzer und unb
samer Mann. Eurer war in der That weder so groß, r
so unbiegsam: desto schlimmer für ihn. Genug für n
daß er doch immer noch groß und unbiegsam genug r
um meinem von ihm abgezogenen Begriffe seinen Namen
lassen."

Kurz: die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte;
Geschichte ist für die Tragödie nichts, als ein Repertor
von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbin
gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte meh
Umstände zur Ausschmückung und Individualisierung se
Stoffes bequem: wohl, so brauche er sie. Nur daß man
hieraus eben so wenig ein Verdienst, als aus dem Gegen
ein Verbrechen mache!

Diesen Punkt von der historischen Wahrheit abgerech
bin ich sehr bereit, das übrige Urteil des Herrn von Volt
zu unterschreiben. Essex ist ein mittelmäßiges Stück, so
in Ansehung der Intrigue, als des Stils. Den Grafen
einem seufzenden Liebhaber einer Irton zu machen; ihn n
aus Verzweiflung, daß er der ihrige nicht sein kann, als
edelmütigem Stolze, sich nicht zu Entschuldigungen und
ten herabzulassen, auf das Schafott zu führen: das war
unglücklichste Einfall, den Thomas nur haben konnte, de
aber als ein Franzose wohl haben mußte. Der Stil ist in

rundsprache schwach; in der Übersetzung ist er oft kriechend eworden. Aber überhaupt ist das Stück nicht ohne Interesse, und hat hier und da glückliche Verse; die aber im Französischen glücklicher sind, als im Deutschen. „Die Schauspieler,“ setzt der Herr von Voltaire hinzu, „besonders die in der Provinz, spielen die Rolle des Essex gar zu gern, weil sie in einem gestickten Bande unter dem Knie, und mit einem großen blauen Bande über die Schulter darin erscheinen können. Der Graf ist ein Held von der ersten Klasse, den der Neid ver-
10 folgt: das macht Eindruck. Übrigens ist die Zahl der guten Tragödien bei allen Nationen in der Welt so klein, daß die, welche nicht ganz schlecht sind, noch immer Zuschauer an sich ziehen, wenn sie von guten Akteurs nur aufgestutzet werden.“

Er bestätiget dieses allgemeine Urteil durch verschiedene
15 einzelne Anmerkungen, die eben so richtig, als scharfsinnig sind, und deren man sich vielleicht, bei einer wiederholten Vorstellung, mit Vergnügen erinnern dürfte. Ich teile die vorzüglichsten also hier mit; in der festen Überzeugung, daß die Kritik dem Genusse nicht schadet, und daß diejenigen,
20 welche ein Stück am schärfesten zu beurteilen gelernt haben immer diejenigen sind, welche das Theater am fleißigsten besuchen.

. . . .

Fünfundzwanzigstes Stück.

Den 24sten Julius, 1767.

. . . .

„Mit einem Worte: keine einzige Rolle dieses Trauerspie ist, was sie sein sollte; alle sind verfehlt; und gleichwohl h
25 es *gefallen. Woher dieses Gefallen?* Offenbar aus

Situation der Personen, die für sich selbst rührend is
Ein großer Mann, den man auf das Schafott führet,
immer interessieren; die Vorstellung seines Schicksals m
auch ohne alle Hilfe der Poesie, Eindruck; ungefähr eben
Eindruck, den die Wirklichkeit selbst machen würde."

So viel liegt für den tragischen Dichter an der Wahl
Stoffes. Durch diese allein können die schwächsten verwi
ten Stücke eine Art von Glück machen; und ich weiß n
wie es kömmt, daß es immer solche Stücke sind, in we
sich gute Akteurs am vorteilhaftesten zeigen. Selten
ein Meisterstück so meisterhaft vorgestellt, als es geschri
ist; das Mittelmäßige fährt mit ihnen immer besser.
leicht, weil sie in dem Mittelmäßigen mehr von dem Ihr
hinzuthun können; vielleicht, weil uns das Mittelmä
mehr Zeit und Ruhe läßt, auf ihr Spiel aufmerksam zu
vielleicht, weil in dem Mittelmäßigen alles nur auf einer
zwei hervorstechenden Personen beruhet, anstatt, daß in e
vollkommenern Stücke öfters eine jede Person ein Haupta
sein müßte, und wenn sie es nicht ist, indem sie ihre
verhunzt, zugleich auch die übrigen verderben hilft.

. . . .

Sechsundzwanzigstes Stück.

Den 28sten Julius, 1767.

Den einunddreißigsten Abend (Mittewochs, den 1
Junius,) ward das Lustspiel der Madame Gottsched,
Hausfranzösin, oder die Mamsell, aufgeführet
Dieses Stück ist eines von den sechs Originalen, mit
chen 1744, unter Gottschedischer Geburtshilfe, Deutsch
im fünften Bande der Schaubühne beschenkt ward.

sagt, es sei, zur Zeit seiner Neuheit, hier und da mit Beifall gespielt worden. Man wollte versuchen, welchen Beifall es noch erhalten würde, und es erhielt den, den es verdienet; gar keinen. Das Testament, von eben derselben Verfasserin, 5 ist noch so etwas; aber die Hausfranzösin ist ganz und gar nichts. Noch weniger, als nichts: denn sie ist nicht allein niedrig, und platt, und kalt, sondern noch oben darein schmutzig, ekel, und im höchsten Grade beleidigend. Es ist mir unbegreiflich, wie eine Dame solches Zeug schreiben kön- 10 nen. Ich will hoffen, daß man mir den Beweis von diesem allen schenken wird. —

Den zweiunddreißigsten Abend (Donnerstags, den 11ten Junius,) ward die Semiramis des Herrn von Voltaire wiederholt.

15 Da das Orchester bei unsern Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, daß die Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte. . . . .

. . . .

Achtundzwanzigstes Stück.

Den 4ten August, 1767.

. . . .

20 Den vierunddreißigsten Abend (Montags, den 29sten Junius,) ward der Zerstreute des Regnard aufgeführt.

Ich glaube schwerlich, daß unsere Großväter den deutschen Titel dieses Stückes verstanden hätten. Noch Schlegel übersetzte Distrait durch Träumer. Zerstreut sein, ein Zer- 25 streuter, ist lediglich nach der Analogie des Französischen *gemacht*. *Wir wollen nicht* untersuchen, wer das Recht hatte,

diese Worte zu machen; sondern wir wollen sie brauchen, nachdem sie einmal gemacht sind. Man versteht sie nunmehr, und das ist genug.

Regnard brachte seinen *Zerstreuten* im Jahre 1697 aufs Theater; und er fand nicht den geringsten Beifall. Aber vierunddreißig Jahr darauf, als ihn die Komödianten wieder vorsuchten, fand er einen so viel größern. Welches Publikum hatte nun recht? Vielleicht hatten sie beide nicht unrecht. Jenes strenge Publikum verwarf das Stück als eine gute förmliche Komödie, wofür es der Dichter ohne Zweifel 10 ausgab. Dieses geneigtere nahm es für nichts mehr auf, als es ist; für eine Farce, für ein Possenspiel, das zu lachen machen soll; man lachte, und war dankbar. Jenes Publikum dachte:

— non satis est risu diducere rictum
Auditoris — — —

und dieses:

— et est quaedam tamen hic quoque virtus.

Außer der Versifikation, die noch dazu sehr fehlerhaft und nachlässig ist, kann dem Regnard dieses Lustspiel nicht viel Mühe gemacht haben. Den Charakter seiner Hauptperson fand er bei dem La Bruyere völlig entworfen. Er hatte nichts zu thun, als die vornehmsten Züge teils in Handlung zu bringen, teils erzählen zu lassen. Was er von dem Seinigen hinzufügte, will nicht viel sagen. 25

Wider dieses Urteil ist nichts einzuwenden; aber wider eine andere Kritik, die den Dichter auf der Seite der Moralität fassen will, desto mehr. Ein Zerstreuter soll kein Vorwurf für die Komödie sein. Warum nicht? Zerstreut sein, sagt *man*, sei eine Krankheit, ein Unglück; und kein Laster. Ein 30 *Zerstreuter* verdiene eben so wenig ausgelacht zu werden, als

einer der Kopfschmerzen hat. Die Komödie müsse sich nur mit Fehlern abgeben, die sich verbessern lassen. Wer aber von Natur zerstreut sei, der lasse sich durch Spöttereien eben so wenig bessern, als ein Hinkender.

5 Aber ist es denn wahr, daß die Zerstreuung ein Gebrechen der Seele ist, dem unsere besten Bemühungen nicht abhelfen können? Sollte sie wirklich mehr natürliche Verwahrlosung, als üble Angewohnheit sein? Ich kann es nicht glauben. Sind wir nicht Meister unserer Aufmerksamkeit? Haben wir 10 es nicht in unserer Gewalt, sie anzustrengen, sie abzuziehen, wie wir wollen? Und was ist die Zerstreuung anders, als ein ungerechter Gebrauch unserer Aufmerksamkeit? Der Zerstreute denkt, und denkt nur das nicht, was er, seinen itzigen sinnlichen Eindrücken zu Folge, denken sollte. Seine 15 Seele ist nicht entschlummert, nicht betäubt, nicht außer Thätigkeit gesetzt; sie ist nur abwesend, sie ist nur anderwärts thätig. Aber so gut sie dort sein kann, so gut kann sie auch hier sein; es ist ihr natürlicher Beruf, bei den sinnlichen Veränderungen ihres Körpers gegenwärtig zu sein; es kostet 20 Mühe, sie dieses Berufs zu entwöhnen, und es sollte unmöglich sein, ihr ihn wieder geläufig zu machen?

Doch es sei; die Zerstreuung sei unheilbar: wo steht es denn geschrieben, daß wir in der Komödie nur über moralische Fehler, nur über verbesserliche Untugenden lachen sollen? 25 Jede Ungereimtheit, jeder Kontrast von Mangel und Realität, ist lächerlich. Aber lachen und verlachen ist sehr weit auseinander. Wir können über einen Menschen lachen, bei Gelegenheit seiner lachen, ohne ihn im geringsten zu verlachen. So unstreitig, so bekannt dieser Unterschied ist, so sind doch alle Chikanen, welche noch neuerlich Rousseau gegen *den Nutzen der Komödie* gemacht hat, nur daher entstanden

weil er ihn nicht gehörig in Erwägung gezogen. Molier sagt er z. E., macht uns über den Misanthropen zu lache und doch ist der Misanthrop der ehrliche Mann des Stücks Moliere beweiset sich also als einen Feind der Tugend, inde er den Tugendhaften verächtlich macht. Nicht doch; de Misanthrop wird nicht verächtlich, er bleibt wer er ist, und da Lachen, welches aus den Situationen entspringt, in die ih der Dichter setzt, benimmt ihm von unserer Hochachtung nic das geringste. Der Zerstreute gleichfalls; wir lachen üb ihn, aber verachten wir ihn darum? Wir schätzen seine übri guten Eigenschaften, wie wir sie schätzen sollen; ja ohne s würden wir nicht einmal über seine Zerstreuung lachen könne Man gebe diese Zerstreuung einem boshaften, nichtswürdig Manne, und sehe, ob sie noch lächerlich sein wird? Widri ekel, häßlich wird sie sein; nicht lächerlich.

Neunundzwanzigstes Stück.

Den 7ten August, 1767.

Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eb durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die zu lachen macht, noch weniger bloß und allein die, an welch sich diese lächerliche Unarten finden. Ihr wahrer allgemein Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Übung unserer F higkeit das Lächerliche zu bemerken; es unter allen Bemä telungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Verm schungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschafte sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes, leicht und g schwind zu bemerken. Zugegeben, daß der Geizige d *Moliere nie* einen Geizigen, der Spieler des Regnard n

einen Spieler gebessert habe; eingeräumet, daß das Lachen diese Thoren gar nicht bessern könne: desto schlimmer für sie, aber nicht für die Komödie. Ihr ist genug, wenn sie keine verzweifelte Krankheiten heilen kann, die Gesunden in ihrer 5 Gesundheit zu befestigen. Auch dem Freigebigen ist der Geizige lehrreich; auch dem, der gar nicht spielt, ist der Spieler unterrichtend; die Thorheiten, die sie nicht haben, haben andere, mit welchen sie leben müssen; es ist ersprießlich, diejenigen zu kennen, mit welchen man in Kollision kommen kann; ersprießlich, sich wider alle Eindrücke des Beispiels zu verwahren. Ein Präservativ ist auch eine schätzbare Arzenei; und die ganze Moral hat kein kräftigers, wirksamers, als das Lächerliche.

Das Rätsel, oder, Was den Damen am meisten gefällt, ein Lustspiel in einem Aufzuge von Herr Löwen, machte diesen Abend den Beschluß.

. . . .

Den fünfunddreißigsten Abend (Mittewochs, den 1sten Julius,) ward, in Gegenwart Sr. Königl. Majestät von Dänemark, die Rodogune des Peter Corneille aufgeführt.

20 Corneille bekannte, daß er sich auf dieses Trauerspiel das meiste einbilde, daß er es weit über seinen Cinna und Cid setze, daß seine übrige Stücke wenig Vorzüge hätten, die in diesem nicht vereint anzutreffen wären; ein glücklicher Stoff, ganz neue Erdichtungen, starke Verse, ein gründliches Raisonnement, heftige Leidenschaften, ein von Akt zu Akt immer wachsendes Interesse. —

Es ist billig, daß wir uns bei dem Meisterstücke dieses großen Mannes verweilen.

Die Geschichte, auf die es gebauet ist, erzählt Appianus Alexandrinus, gegen das Ende seines Buchs von den syrischen

Kriegen. „Demetrius, mit dem Zunamen Nicanor, unternahm einen Feldzug gegen die Parther, und lebte als Kriegsgefangner einige Zeit an dem Hofe ihres Königes Phraates, mit dessen Schwester Rodogune er sich vermählte. Inzwischen bemächtigte sich Diodotus, der den vorigen Königen gedienet hatte, des syrischen Thrones, und erhob ein Kind, den Sohn des Alexander Nothus, darauf, unter dessen Namen er als Vormund anfangs die Regierung führte. Bald aber schaffte er den jungen König aus dem Wege, setzte sich selbst die Krone auf, und gab sich den Namen Tryphon. Als Antiochus, der Bruder des gefangenen Königs, das Schicksal desselben, und die darauf erfolgten Unruhen des Reichs, zu Rhodus, wo er sich aufhielt, hörte, kam er nach Syrien zurück, überwand mit vieler Mühe den Tryphon, und ließ ihn hinrichten. Hierauf wandte er seine Waffen gegen den Phraates, und foderte die Befreiung seines Bruders. Phraates, der sich des Schlimmsten besorgte, gab den Demetrius auch wirklich los; aber nichtsdestoweniger kam es zwischen ihm und dem Antiochus zum Treffen, in welchem dieser den kürzern zog, und sich aus Verzweiflung selbst entleibte. Demetrius, nachdem er wieder in sein Reich gekehret war, ward von seiner Gemahlin, Cleopatra, aus Haß gegen die Rodogune, umgebracht; obschon Cleopatra selbst, aus Verdruß über diese Heirat, sich mit dem nämlichen Antiochus, seinem Bruder, vermählet hatte. Sie hatte von dem Demetrius zwei Söhne, wovon sie den ältesten, mit Namen Seleucus, der nach dem Tode seines Vaters den Thron bestieg, eigenhändig mit einem Pfeile erschoß; es sei nun, weil sie besorgte, er möchte den Tod seines Vaters an ihr rächen, oder weil sie sonst ihre grausame Gemütsart dazu veranlaßte. Der jüngste Sohn hieß Antiochus; er folgte seinem Bruder in der Regierung, und zwang seine abscheuliche

Mutter, daß sie den Giftbecher, den sie ihm zugedacht hatte, selbst trinken mußte."

In dieser Erzählung lag Stoff zu mehr als einem Trauerspiele. Es würde Corneillen eben nicht viel mehr Erfindung gekostet haben, einen Tryphon, einen Antiochus, einen Demetrius, einen Seleucus, daraus zu machen, als es ihm, eine Rodogune daraus zu erschaffen, kostete. Was ihn aber vorzüglich darin reizte, war die beleidigte Ehefrau, welche die usurpierten Rechte ihres Ranges und Bettes nicht grausam genug rächen zu können glaubet. Diese also nahm er heraus; und es ist unstreitig, daß sonach sein Stück nicht Rodogune, sondern Cleopatra heißen sollte. Er gestand es selbst, und nur weil er besorgte, daß die Zuhörer diese Königin von Syrien mit jener berühmten letzten Königin von Ägypten gleiches Namens verwechseln dürften, wollte er lieber von der zweiten, als von der ersten Person den Titel hernehmen. „Ich glaubte mich," sagt er, „dieser Freiheit um so eher bedienen zu können, da ich angemerkt hatte, daß die Alten selbst es nicht für notwendig gehalten, ein Stück eben nach seinem Helden zu benennen, sondern es ohne Bedenken auch wohl nach dem Chore benannt haben, der an der Handlung doch weit weniger Teil hat, und weit episodischer ist, als Rodogune; so hat z. E. Sophokles eines seiner Trauerspiele die Trachinerinnen genannt, welches man itziger Zeit schwerlich anders, als den sterbenden Herkules nennen würde." Diese Bemerkung ist an und für sich sehr richtig; die Alten hielten den Titel für ganz unerheblich; sie glaubten im geringsten nicht, daß er den Inhalt angeben müsse; genug, wenn dadurch ein Stück von dem andern unterschieden ward, und hiezu ist der kleinste Umstand hinlänglich. Allein, gleichwohl glaube ich schwerlich, daß Sophokles das Stück, welches er die Trachinerinnen über-

schrieb, würde haben Deianira nennen wollen. Er stand nicht an, ihm einen nichtsbedeutenden Titel zu geben, aber ihm einen verführerischen Titel zu geben, einen Titel, der unsere Aufmerksamkeit auf einen falschen Punkt richtet, dessen möchte er sich ohne Zweifel mehr bedacht haben. Die Besorgnis des Corneille ging hiernächst zu weit; wer die ägyptische Cleopatra kennet, weiß auch, daß Syrien nicht Ägypten ist, weiß, daß mehr Könige und Königinnen einerlei Namen geführt haben; wer aber jene nicht kennt, kann sie auch mit dieser nicht verwechseln. Wenigstens hätte Corneille in dem Stück selbst, den Namen Cleopatra nicht so sorgfältig vermeiden sollen; die Deutlichkeit hat in dem ersten Akte darunter gelitten; und der deutsche Übersetzer that daher sehr wohl, daß er sich über diese kleine Bedenklichkeit wegsetzte. Kein Skribent, am wenigsten ein Dichter, muß seine Leser oder Zuhörer so gar unwissend annehmen; er darf auch gar wohl manchmal denken: was sie nicht wissen, das mögen sie fragen!

Dreißigstes Stück.

Den 11ten August, 1767.

Cleopatra, in der Geschichte, ermordet ihren Gemahl, erschießt den einen von ihren Söhnen, und will den andern mit Gift vergeben. Ohne Zweifel folgte ein Verbrechen aus dem andern, und sie hatten alle im Grunde nur eine und eben dieselbe Quelle. Wenigstens läßt es sich mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die einzige Eifersucht ein wütendes Eheweib zu einer ebenso wütenden Mutter machte. Sich eine zweite Gemahlin an die Seite gestellet zu sehen, mit dieser die Liebe ihres Gatten und die Hoheit ihres Ranges zu teilen, brachte ein empfindliches und stolzes Herz leicht zu dem Ent-

schlusse, das gar nich zu besitzen, was es nicht allein besitzen konnte. Demetrius muß nicht leben, weil er für Cleopatra nicht allein leben will. Der schuldige Gemahl fällt; aber in ihm fällt auch ein Vater, der rächende Söhne hinterläßt. An diese hatte die Mutter in der Hitze ihrer Leidenschaft nicht gedacht, oder nur als an ihre Söhne gedacht, von deren Ergebenheit sie versichert sei, oder deren kindlicher Eifer doch, wenn er unter Eltern wählen müßte, ohnfehlbar sich für den zuerst beleidigten Teil erklären würde. Sie fand es aber so nicht; der Sohn ward König und der König sahe in der Cleopatra nicht die Mutter, sondern die Königsmörderin. Sie hatte alles von ihm zu fürchten; und von dem Augenblicke an, er alles von ihr. Noch kochte die Eifersucht in ihrem Herzen; noch war der treulose Gemahl in seinen Söhnen übrig; sie fing an alles zu hassen, was sie erinnern mußte, ihn einmal geliebt zu haben; die Selbsterhaltung stärkte diesen Haß; die Mutter war fertiger als der Sohn, die Beleidigerin fertiger, als der Beleidigte; sie beging den zweiten Mord, um den ersten ungestraft begangen zu haben; sie beging ihn an ihrem Sohne, und beruhigte sich mit der Vorstellung, daß sie ihn nur an dem begehe, der ihr eignes Verderben beschlossen habe, daß sie eigentlich nicht morde, daß sie ihrer Ermordung nur zuvorkomme. Das Schicksal des ältern Sohnes wäre auch das Schicksal des jüngern geworden; aber dieser war rascher, oder war glücklicher. Er zwingt die Mutter, das Gift zu trinken, das sie ihm bereitet hat; ein unmenschliches Verbrechen rächet das andere; und es kömmt bloß auf die Umstände an, auf welcher Seite wir mehr Verabscheuung, oder mehr Mitleid empfinden sollen.

Dieser dreifache Mord würde nur eine Handlung ausmachen, die ihren *Anfang*, ihr *Mittel* und ihr Ende in der näm-

lichen Leidenschaft der nämlichen Person hätte. Was fehlt ih also noch zum Stoffe einer Tragödie? Für das Genie fehlt ihr nichts: für den Stümper, alles. Da ist keine Liebe, da ist keine Verwicklung, keine Erkennung, kein unerwarteter wunderbarer Zwischenfall; alles geht seinen natürlichen Gang. Dieser natürliche Gang reizet das Genie; und den Stümper schrecket er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die ineinander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen können: das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln. Der Witz hingegen, als der nicht auf das ineinander Gegründete, sondern nur auf das Ähnliche oder Unähnliche gehet, wenn er sich an Werke waget, die dem Genie allein vorgesparet bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts miteinander gemein haben, als daß sie zugleich geschehen. Diese miteinander zu verbinden, ihre Faden so durcheinander zu flechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden: das kann er, der Witz; und nur das. Aus der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden von ganz verschiednen Farben, entstehet denn eine Kontextur, die in der Kunst eben das ist, was die Weberei Changeant nennet: ein Stoff, von dem man nicht sagen kann ob er blau oder rot, grün oder gelb ist; der beides ist, der von dieser Seite so, von der andern anders erscheinet; ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder.

Nun urteile man, ob der große Corneille seinen Stoff meh

n Genie, oder als ein witziger Kopf bearbeitet habe. Es
zu dieser Beurteilung weiter nichts, als die Anwen-
:ines Satzes, den niemand in Zweifel zieht: das Genie
:infalt; der Witz, Verwicklung.
›patra bringt, in der Geschichte, ihren Gemahl aus
ıcht um. Aus Eifersucht? dachte Corneille: das wäre
ganz gemeine Frau; nein, meine Cleopatra muß eine
. sein, die noch wohl ihren Mann gern verloren hätte,
urchaus nicht den Thron; daß ihr Mann Rodogunen
nuß sie nicht so sehr schmerzen, als daß Rodogune
n sein soll, wie sie; das ist weit erhabner. —
ız recht; weit erhabner und — weit unnatürlicher.
einmal ist der Stolz überhaupt ein unnatürlicheres,
künstelteres Laster, als die Eifersucht. Zweitens ist
tolz eines Weibes noch unnatürlicher, als der Stolz
Mannes. Die Natur rüstete das weibliche Geschlecht zur
nicht zu Gewaltseligkeiten aus; es soll Zärtlichkeit, nicht
erwecken; nur seine Reize sollen es mächtig machen;
urch Liebkosungen soll es herrschen, und soll nicht
beherrschen wollen, als es genießen kann. Eine Frau,
s Herrschen, bloß des Herrschens wegen, gefällt, bei der
Neigungen dem Ehrgeize untergeordnet sind, die keine
Glückseligkeit kennet, als zu gebieten, zu tyrannisieren,
ren Fuß ganzen Völkern auf den Nacken zu setzen; so
rau kann wohl einmal, auch mehr als einmal, wirklich
:n sein, aber sie ist dem ohngeachtet eine Ausnahme,
›er eine Ausnahme schildert, schildert ohnstreitig das
r Natürliche. Die Cleopatra des Corneille, die so eine
st, die, ihren Ehrgeiz, ihren beleidigten Stolz zu befrie-
sich alle Verbrechen erlaubet, die mit nichts als mit
vellischen Maximen um sich wirft, ist ein Ungeheuer

ihres Geschlechts, und Medea ist gegen ihr tugendh
liebenswürdig. Denn alle die Grausamkeiten, welche
begeht, begeht sie aus Eifersucht. Einer zärtlichen, e
tigen Frau, will ich noch alles vergeben; sie ist das,
sein soll, nur zu heftig. Aber gegen eine Frau, die
tem Stolze, aus überlegtem Ehrgeize, Frevelthaten
empört sich das ganze Herz; und alle Kunst des
kann sie uns nicht interessant machen. Wir staunen
wie wir ein Monstrum anstaunen; und wenn wir
Neugierde gesättiget haben, so danken wir dem Himm
sich die Natur nur alle tausend Jahre einmal so verir
ärgern uns über den Dichter, der uns dergleiche
geschöpfe für Menschen verkaufen will, deren Kennt
ersprießlich sein könnte. Man gehe die ganze G
durch; unter funfzig Frauen, die ihre Männer vom
gestürzet und ermordet haben, ist kaum eine, von d
nicht beweisen könnte, daß nur beleidigte Liebe sie zu
Schritte bewogen. Aus bloßem Regierungsneide, aus
Stolze das Scepter selbst zu führen, welches ein lie
Ehemann führte, hat sich schwerlich eine so weit ver
Viele, nachdem sie als beleidigte Gattinnen die Regie
sich gerissen, haben diese Regierung hernach mit allem
lichen Stolze verwaltet: das ist wahr. Sie hatten b
kalten, mürrischen, treulosen Gatten alles, was die
würfigkeit Kränkendes hat, zu sehr erfahren, als da
nachher ihre mit der äußersten Gefahr erlangte Unab
keit nicht um so viel schätzbarer hätte sein sollen. Abe
lich hat keine das bei sich gedacht und empfunden, w
neille seine Cleopatra selbst von sich sagen läßt; die
nigsten Bravaden des Lasters. Der größte Bösewic
sich vor sich selbst zu entschuldigen, sucht sich selbst z

reden, daß das Laster, welches er begeht, kein so großes Laster sei, oder daß ihn die unvermeidliche Notwendigkeit es zu begehen zwinge. Es ist wider alle Natur, daß er sich des Lasters, als Lasters rühmet; und der Dichter ist äußerst zu tadeln, der aus Begierde etwas Glänzendes und Starkes zu sagen, uns das menschliche Herz so verkennen läßt, als ob seine Grundneigungen auf das Böse, als auf das Böse, gehen könnten.

Dergleichen mißgeschilderte Charaktere, dergleichen schaudernde Tiraden, sind indes bei keinem Dichter häufiger, als bei Corneillen, und es könnte leicht sein, daß sich zum Teil sein Beiname des Großen mit darauf gründe. Es ist wahr, alles atmet bei ihm Heroismus; aber auch das, was keines fähig sein sollte, und wirklich auch keines fähig ist: das Laster. Den Ungeheuern, den Gigantischen hätte man ihn nennen sollen; aber nicht den Großen. Denn nichts ist groß, was nicht wahr ist.

Einunddreißigstes Stück.

Den 14ten August, 1767.

In der Geschichte rächet sich Cleopatra bloß an ihrem Gemahle; an Rodogunen konnte, oder wollte sie sich nicht rächen. Bei dem Dichter ist jene Rache längst vorbei; die Ermordung des Demetrius wird bloß erzählt, und alle Handlung des Stücks geht auf Rodogunen. Corneille will seine Cleopatra nicht auf halbem Wege stehen lassen; sie muß sich noch gar nicht gerächet zu haben glauben, wenn sie sich nicht auch an Rodogunen rächet. Einer Eifersüchtigen ist es allerdings natürlich, daß sie gegen ihre Nebenbuhlerin noch unversöhnlicher ist, als gegen ihren treulosen Gemahl. Aber die

Cleopatra des Corneille, wie gesagt, ist wenig oder gar nicht eifersüchtig; sie ist bloß ehrgeizig; und die Rache einer Ehrgeizigen sollte nie der Rache einer Eifersüchtigen ähnlich sein. Beide Leidenschaften sind zu sehr unterschieden, als daß ihre Wirkungen die nämlichen sein könnten. Der Ehrgeiz ist nie ohne eine Art von Edelmut, und die Rache streitet mit dem Edelmute zu sehr, als daß die Rache des Ehrgeizigen ohne Maß und Ziel sein sollte. So lange er seinen Zweck verfolgt, kennet sie keine Grenzen; aber kaum hat er diesen erreicht, kaum ist seine Leidenschaft befriediget, als auch seine Rache kälter und überlegender zu werden anfängt. Er proportioniert sie nicht sowohl nach dem erlittenen Nachteile, als vielmehr nach dem noch zu besorgenden. Wer ihm nicht weiter schaden kann, von dem vergißt er es auch wohl, daß er ihm geschadet hat. Wen er nicht zu fürchten hat, den verachtet er; und wen er verachtet, der ist weit unter seiner Rache. Die Eifersucht hingegen ist eine Art von Neid; und Neid ist ein kleines, kriechendes Laster, das keine andere Befriedigung kennet, als das gänzliche Verderben seines Gegenstandes. Sie tobet in einem Feuer fort; nichts kann sie versöhnen; da die Beleidigung, den sie erwecket hat, nie aufhöret, die nämliche Beleidigung zu sein, und immer wächset, je länger sie dauert: so kann auch ihr Durst nach Rache nie erlöschen, die sie spat oder früh, immer mit gleichem Grimme, vollziehen wird. Gerade so ist die Rache der Cleopatra beim Corneille; und die Mißhelligkeit, in der diese Rache also mit ihrem Charakter stehet, kann nicht anders als äußerst beleidigend sein. Ihre stolzen Gesinnungen, ihr unbändiger Trieb nach Ehre und Unabhängigkeit, lassen sie uns als eine große, erhabne Seele betrachten, die alle unsere Bewunderung verdienet. Aber ihr tückischer Groll; ihre hämi

he Rachsucht gegen eine Person, von der ihr weiter nichts zu
efürchten stehet, die sie in ihrer Gewalt hat, der sie, bei dem
eringsten Funken von Edelmute, vergeben müßte; ihr Leicht-
inn, mit dem sie nicht allein selbst Verbrechen begeht, mit dem
ie auch andern die unsinnigsten so plump und geradehin zu-
mutet: machen sie uns wiederum so klein, daß wir sie nicht
jenug verachten zu können glauben. Endlich muß diese Ver-
ichtung notwendig jene Bewunderung aufzehren, und es
bleibt in der ganzen Cleopatra nichts übrig, als ein häßliches
abscheuliches Weib, das immer sprudelt und raset, und die
erste Stelle im Tollhause verdienet.

Aber nicht genug, daß Cleopatra sich an Rodogunen rächet:
der Dichter will, daß sie es auf eine ganz ausnehmende Weise
thun soll. Wie fängt er dieses an? Wenn Cleopatra selbst
Rodogunen aus dem Wege schafft, so ist das Ding viel zu
natürlich: denn was ist natürlicher, als seine Feindin hin-
zurichten? Ginge es nicht an, daß zugleich eine Liebhaberin
n ihr hingerichtet würde? Und daß sie von ihrem Lieb-
haber hingerichtet würde? Warum nicht? Laßt uns erdich-
ten, daß Rodogune mit dem Demetrius noch nicht völlig ver-
mählet gewesen; laßt uns erdichten, daß nach seinem Tode
sich die beiden Söhne in die Braut des Vaters verliebt haben;
laßt uns erdichten, daß die beiden Söhne Zwillinge sind, daß
dem ältesten der Thron gehöret, daß die Mutter es aber be-
ständig verborgen gehalten, welcher von ihnen der älteste sei;
laßt uns erdichten, daß sich endlich die Mutter entschlossen,
dieses Geheimnis zu entdecken, oder vielmehr nicht zu ent-
decken, sondern an dessen Statt denjenigen für den ältesten zu
erklären, und ihn dadurch auf den Thron zu setzen, welcher
eine gewisse Bedingung eingehen wolle; laßt uns erdichten,
daß diese *Bedingung der Tod* der Rodogune sei. Nun hätten

wir ja, was wir haben wollten: beide Prinzen sind in Ro
gunen sterblich verliebt; wer von beiden seine Geliebte u
bringen will, der soll regieren.

Schön; aber könnten wir den Handel nicht noch mehr v
wickeln? Könnten wir die guten Prinzen nicht noch in g
ßere Verlegenheit setzen? Wir wollen versuchen. Laßt u
also weiter erdichten, daß Rodogune den Anschlag der Cleo
tra erfährt; laßt uns weiter erdichten, daß sie zwar einen v
den Prinzen vorzüglich liebt, aber es ihm nicht bekannt h
auch sonst keinem Menschen es bekannt hat, noch bekenn
will, daß sie fest entschlossen ist, unter den Prinzen weder d
sen geliebtern, noch den, welchem der Thron heimfallen dürf
zu ihrem Gemahle zu wählen, daß sie allein den wählen wo
welcher sich ihr am würdigsten erzeigen werde; Rodogu
muß gerächet sein wollen, muß an der Mutter der Prin
gerächet sein wollen; Rodogune muß ihnen erklären: w
mich von euch haben will, der ermorde seine Mutter!

Bravo! Das nenne ich doch noch eine Intrigue! D
Prinzen sind gut angekommen! Die sollen zu thun hab
wenn sie sich herauswickeln wollen! Die Mutter sagt zu ihn
wer von euch regieren will, der ermorde seine Geliebte! U
die Geliebte sagt: wer mich haben will, ermorde seine Mutt
Es versteht sich, daß es sehr tugendhafte Prinzen sein müss
die einander von Grund der Seele lieben, die viel Respekt
den Teufel von Mamma, und eben so viel Zärtlichkeit für e
liebäugelnde Furie von Gebieterin haben. Denn wenn
nicht beide sehr tugendhaft sind, so ist die Verwicklung so
nicht, als es scheinet; oder sie ist zu arg, daß es gar nicht m
lich ist, sie wieder aufzuwickeln. Der eine geht hin und schl
die Prinzessin tot, um den Thron zu haben: damit ist es a
Oder der andere geht hin und schlägt die Mutter tot, um

Prinzessin zu haben: damit ist es wieder aus. Oder sie gehen beide hin, und schlagen die Geliebte tot, und wollen beide den Thron haben: so kann es gar nicht auswerden. Oder sie schlagen beide die Mutter tot, und wollen beide das Mädchen haben: und so kann es wiederum nicht auswerden. Aber wenn sie beide fein tugendhaft sind, so will keiner weder die eine noch die andere tot schlagen; so stehen sie beide hübsch und sperren das Maul auf, und wissen nicht, was sie thun sollen: und das ist eben die Schönheit davon. Freilich wird das Stück dadurch ein sehr sonderbares Ansehen bekommen, daß die Weiber darin ärger als rasende Männer, und die Männer weibischer als die armseligsten Weiber handeln: aber was schadet das? Vielmehr ist dieses ein Vorzug des Stückes mehr; denn das Gegenteil ist so gewöhnlich, so abgedroschen! —

Doch im Ernste: ich weiß nicht, ob es viel Mühe kostet, dergleichen Erdichtungen zu machen; ich habe es nie versucht, ich möchte es auch schwerlich jemals versuchen. Aber das weiß ich, daß es einem sehr sauer wird, dergleichen Erdichtungen zu verdauen.

Nicht zwar, weil es bloße Erdichtungen sind; weil nicht die mindeste Spur in der Geschichte davon zu finden. Diese Bedenklichkeit hätte sich Corneille immer ersparen können. „Vielleicht," sagt er, „dürfte man zweifeln, ob sich die Freiheit der Poesie so weit erstrecket, daß sie unter bekannten Namen eine ganze Geschichte erdenken darf; so wie ich es hier gemacht habe, wo nach der Erzählung im ersten Akte, welche die Grundlage des Folgenden ist, bis zu den Wirkungen im fünften, nicht das geringste vorkömmt, welches einigen historischen Grund hätte." „Doch," fährt er fort, „mich dünkt, wenn wir nur das *Resultat einer Geschichte* beibehalten, so sind alle vorläufige

Umstände, alle Einleitungen zu diesem Resultate in m
Gewalt. Wenigstens wüßte ich mich keiner Regel dawid
erinnern, und die Ausübung der Alten ist völlig auf m
Seite. Denn man vergleiche nur einmal die Elektra
Sophokles mit der Elektra des Euripides, und sehe,
mehr miteinander gemein haben, als das bloße Resulta
letzten Wirkungen in den Begegnissen ihrer Heldin, zu we
jeder auf einem besondern Wege, durch ihm eigentüm
Mittel gelanget, so daß wenigstens eine davon notwendig
und gar die Erfindung ihres Verfassers sein muß. Oder
werfe nur die Augen auf die Iphigenia in Taur
die uns Aristoteles zum Muster einer vollkommenen Tra
giebt, und die doch sehr darnach aussieht, daß sie weiter
als eine Erdichtung ist, indem sie sich bloß auf das Vor
gründet, das Diana die Iphigenia iu einer Wolke von
Altare, auf welchem sie geopfert werden sollte, entrückt,
ein Reh an ihrer Stelle untergeschoben habe. Vorneh
aber verdient die Helena des Euripides bemerkt zu we
wo sowohl die Haupthandlung, als die Episoden, sowoh
Knoten, als die Auflösung, gänzlich erdichtet sind, und au
Historie nichts als die Namen haben."

Allerdings durfte Corneille mit den historischen Umstä
nach Gutdünken verfahren. Er durfte, z. E. Rodogun
jung annehmen, als er wollte; und Voltaire hat sehr
recht, wenn er auch hier wiederum aus der Geschichte
rechnet, daß Rodogune so jung nicht könne gewesen sein
habe den Demetrius geheiratet, als die beiden Prinzen, d
doch wenigstens zwanzig Jahre haben müßten, noch in
Kindheit gewesen wären. Was geht das dem Dichter
Seine Rodogune hat den Demetrius gar nicht geheirate
war sehr jung, als sie der Vater heiraten wollte, und

viel älter, als sich die Söhne in sie verliebten. Voltaire ist mit seiner historischen Kontrolle ganz unleidlich. Wenn er doch lieber die Data in seiner allgemeinen Weltgeschichte dafür verifizieren wollte!

Zweiunddreißigstes Stück.

Den 18ten August, 1767.

5 Mit den Beispielen der Alten hätte Corneille noch weiter zurückgehen können. Viele stellen sich vor, daß die Tragödie in Griechenland wirklich zur Erneuerung des Andenkens großer und sonderbarer Begebenheiten erfunden worden; daß ihre erste Bestimmung also gewesen, genau in die Fußtapfen 10 der Geschichte zu treten, und weder zur Rechten noch zur Linken auszuweichen. Aber sie irren sich. Denn schon Thespis ließ sich um die historische Richtigkeit ganz unbekümmert. Es ist wahr, er zog sich darüber einen harten Verweis von dem Solon zu. Doch ohne zu sagen, daß Solon sich besser auf die 15 Gesetze des Staats, als der Dichtkunst verstanden: so läßt sich den Folgerungen, die man aus seiner Mißbilligung ziehen könnte, auf eine andere Art ausweichen. Die Kunst bediente sich unter dem Thespis schon aller Vorrechte, als sie sich, von Seiten des Nutzens, ihrer noch nicht würdig erzeigen konnte. 20 Thespis ersann, erdichtete, ließ die bekanntesten Personen sagen und thun, was er wollte: aber er wußte seine Erdichtungen vielleicht weder wahrscheinlich, noch lehrreich zu machen. Solon bemerkte in ihnen also nur das Unwahre, ohne die geringste Vermutung von dem Nützlichen zu haben. Er eiferte 25 wider ein Gift, welches, ohne sein Gegengift mit sich zu führen, leicht von übeln Folgen sein könnte.

Ich fürchte sehr, Solon dürfte auch die Erdichtungen des

großen Corneille nichts als leidige Lügen genannt haben. Denn wozu alle diese Erdichtungen? Machen sie in der Geschichte, die er damit überladet, das geringste wahrscheinlicher? Sie sind nicht einmal für sich selbst wahrscheinlich. Corneille prahlte damit, als mit sehr wunderbaren Anstrengungen der Erdichtungskraft; und er hätte doch wohl wissen sollen, daß nicht das bloße Erdichten, sondern das zweckmäßige Erdichten, einen schöpfrischen Geist beweise.

Der Poet findet in der Geschichte eine Frau, die Mann und Söhne mordet; eine solche That kann Schrecken und Mitleid erwecken, und er nimmt sich vor, sie in einer Tragödie zu behandeln. Aber die Geschichte sagt ihm weiter nichts, als das bloße Faktum, und dieses ist ebenso gräßlich als außerordentlich. Es giebt höchstens drei Scenen, und da es von allen nähern Umständen entblößt ist, drei unwahrscheinliche Scenen. — Was thut also der Poet?

So wie er diesen Namen mehr oder weniger verdient, wird ihm entweder die Unwahrscheinlichkeit oder die magere Kürze der größere Mangel seines Stückes scheinen.

Ist er in dem erstern Falle, so wird er vor allen Dingen bedacht sein, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden, nach welcher jene unwahrscheinliche Verbrechen nicht wohl anders, als geschehen müssen. Unzufrieden, ihre Möglichkeit bloß auf die historische Glaubwürdigkeit zu gründen, wird er suchen, die Charaktere seiner Personen so anzulegen; wird er suchen, die Vorfälle, welche diese Charaktere in Handlung setzen, so notwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen; wird er suchen, die Leidenschaften nach eines jeden Charakter so genau abzumessen; wird er suchen, diese Leiden-[illegible] durch so allmähliche Stufen durchzuführen: daß wir [illegible] den natürlichsten, ordentlichsten Verlauf

wahrnehmen; daß wir bei jedem Schritte, den er seine Personen thun läßt, bekennen müssen, wir würden ihn, in dem nämlichen Grade der Leidenschaft, bei der nämlichen Lage der Sachen, selbst gethan haben; daß uns nichts dabei befremdet, 5 als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, von dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich, voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler Strom dahinreißt, und voll Schrecken über das Bewußtsein befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahinreißen, Dinge zu be- 10 gehen, die wir bei kaltem Geblüte noch so weit von uns entfernt zu sein glauben. — Und schlägt der Dichter diesen Weg ein, sagt ihm sein Genie, daß er darauf nicht schimpflich ermatten werde: so ist mit eins auch jene magere Kürze seiner Fabel verschwunden; es bekümmert ihn nun nicht mehr, wie er mit 15 so wenigen Vorfällen fünf Akte füllen wolle; ihm ist nur bange, daß fünf Akte alle den Stoff nicht fassen werden, der sich unter seiner Bearbeitung aus sich selbst immer mehr und mehr vergrößert, wenn er einmal der verborgnen Organisation desselben auf die Spur gekommen, und sie zu entwickeln 20 verstehet.

Hingegen dem Dichter, der diesen Namen weniger verdienet, der weiter nichts als ein witziger Kopf, als ein guter Versifikateur ist, dem, sage ich, wird die Unwahrscheinlichkeit seines Vorwurfs so wenig anstößig sein, daß er vielmehr eben hierin 25 das Wunderbare desselben zu finden vermeinet, welches er auf keine Weise vermindern dürfe, wenn er sich nicht selbst des sichersten Mittels berauben wolle, Schrecken und Mitleid zu erregen. Denn er weiß so wenig, worin eigentlich dieses Schrecken und dieses Mitleid bestehet, daß er, um jenes hervor 30 zu bringen, nicht sonderbare, unerwartete, unglaubliche, ungeheure Dinge genug häufen zu können glaubt, und um dieses zu

erwecken, nur immer seine Zuflucht zu den außerordentlichsten, gräßlichsten Unglücksfällen und Freveltaten, nehmen zu müssen vermeinet. Kaum hat er also in der Geschichte eine Cleopatra, eine Mörderin ihres Gemahls und ihrer Söhne, aufgejagt, so sieht er, um eine Tragödie daraus zu machen, weiter nichts dabei zu thun, als die Lücken zwischen beiden Verbrechen auszufüllen, und sie mit Dingen auszufüllen, die wenigstens eben so befremdend sind, als diese Verbrechen selbst. Alles dieses, seine Erfindungen, und die historischen Materialien, knetet er denn in einen fein langen, fein schwer zu fassenden Roman zusammen; und wenn er es so gut zusammengeknetet hat, als sich nur immer Häcksel und Mehl zusammenkneten lassen: so bringt er seinen Teig auf das Drahtgerippe von Akten und Scenen, läßt erzählen und erzählen, läßt rasen und reimen, — und in vier, sechs Wochen, nachdem ihm das Reimen leichter oder saurer ankömmt, ist das Wunder fertig; es heißt ein Trauerspiel, — wird gedruckt und aufgeführt, — gelesen und angesehen, — bewundert oder ausgepfiffen, — beibehalten oder vergessen, — so wie es das liebe Glück will. Denn et habent sua fata libelli.

Darf ich es wagen, die Anwendung hiervon auf den großen Corneille zu machen? Oder brauche ich sie noch lange zu machen? — Nach dem geheimnisvollen Schicksale, welches die Schriften so gut als die Menschen haben, ist seine Rodogune, nun länger als hundert Jahr, als das größte Meisterstück des größten tragischen Dichters, von ganz Frankreich, und gelegentlich mit von ganz Europa, bewundert worden. Kann eine hundertjährige Bewunderung wohl ohne Grund sein? Wo haben die Menschen so lange ihre Augen, ihre Empfindung gehabt? War es von 1644 bis 1767 allein dem *hamburgischen* Dramaturgisten aufbehalten, Flecken in de

Sonne zu sehen, und ein Gestirn auf ein Meteor herabzusetzen?

O nein! Schon im vorigen Jahrhunderte saß einmal ein ehrlicher Hurone in der Bastille zu Paris; dem ward die Zeit 5 lang, ob er schon in Paris war; und vor langer Weile studierte er die französischen Poeten; diesem Huronen wollte die Rodogune gar nicht gefallen. Hernach lebte, zu Anfange des itzigen Jahrhunderts, irgendwo in Italien, ein Pedant, der hatte den Kopf von den Trauerspielen der Griechen und sei- 10 ner Landesleute des sechzehnten Seculi voll, und der fand an der Rodogune gleichfalls vieles auszusetzen. Endlich kam vor einigen Jahren sogar auch ein Franzose, sonst ein gewaltiger Verehrer des Corneilleschen Namens, (denn, weil er reich war, und ein sehr gutes Herz hatte, so nahm er sich einer armen 15 verlassnen Enkelin dieses großen Dichters an, ließ sie unter seinen Augen erziehen, lehrte sie hübsche Verse machen, sammelte Almosen für sie, schrieb zu ihrer Aussteuer einen großen einträglichen Kommentar über die Werke ihres Großvaters u. s. w.) aber gleichwohl erklärte er die Rodogune für 20 ein sehr ungereimtes Gedicht, und wollte sich des Todes verwundern, wie ein so großer Mann, als der große Corneille, solch widersinniges Zeug habe schreiben können. — Bei einem von diesen ist der Dramaturgist ohnstreitig in die Schule gegangen; und aller Wahrscheinlichkeit nach bei dem letztern; 25 denn es ist doch gemeiniglich ein Franzose, der den Ausländern über die Fehler eines Franzosen die Augen eröffnet. Diesem ganz gewiß betet er nach; — oder ist es nicht diesem, wenigstens dem Welschen, — wo nicht gar dem Huronen. Von einem muß er es doch haben. Denn daß ein Deutscher selbst 30 dächte, von selbst die Kühnheit hätte, an der Vortrefflichkeit eines Franzosen zu zweifeln, wer kann sich das einbilden?

Ich rede von diesen meinen Vorgängern mehr, bei der nä
sten Wiederholung der Rodogune. Meine Leser wünsch
aus der Stelle zu kommen; und ich mit ihnen. Itzt n
noch ein Wort von der Übersetzung, nach welcher dieses Stü
aufgeführet worden. Es war nicht die alte Wolfenbüttelsd
vom Bressand, sondern eine ganz neue, hier verfertigte, d
noch ungedruckt lieget; in gereimten Alexandrinern. S
darf sich gegen die beste von dieser Art nicht schämen, und i
voller starken, glücklichen Stellen. Der Verfasser aber, we
ich, hat zu viel Einsicht und Geschmack, als daß er sich einer
undankbaren Arbeit noch einmal unterziehen wollte. Corne
len gut zu übersetzen, muß man bessere Verse machen könne
als er selbst.

Dreiunddreißigstes Stück.

Den 21sten August, 1767.

Den sechsunddreißigsten Abend (Freitags, den 3ten Juliu
ward das Lustspiel des Herrn Favart, Solimann d
Zweite, ebenfalls in Gegenwart Sr. Königl. Majestät v
Dänemark, aufgeführet.

Ich mag nicht untersuchen, wie weit es die Geschichte
stätiget, daß Solimann II. sich in eine europäische Skla
verliebt habe, die ihn so zu fesseln, so nach ihrem Willen
lenken gewußt, daß er, wider alle Gewohnheit seines Rei
sich förmlich mit ihr verbinden und sie zur Kaiserin erklä
müssen. Genug, daß Marmontel hierauf eine von sei
moralischen Erzählungen gegründet. . . .

. . . .

Doch Moral oder keine Moral; dem dramatischen Dic
*ist es gleich*viel, ob sich aus seiner Fabel eine allgeme
Wahrheit folgern läßt oder nicht; und also war die Erzähl

des Marmontel darum nichts mehr und nichts weniger geschickt, auf das Theater gebracht zu werden. Das that Favart, und sehr glücklich. Ich rate allen, die unter uns das Theater aus ähnlichen Erzählungen bereichern wollen, die Favartsche 5 Ausführung mit dem Marmontelschen Urstoffe zusammen zu halten. Wenn sie die Gabe zu abstrahieren haben, so werden ihnen die geringsten Veränderungen, die dieser gelitten, und zum Teil leiden müssen, lehrreich sein, und ihre Empfindung wird sie auf manchen Handgriff leiten, der ihrer bloßen 10 Spekulation wohl unentdeckt geblieben wäre, den noch kein Kritikus zur Regel generalisieret hat, ob er es schon verdiente, und der öfters mehr Wahrheit, mehr Leben in ihr Stück bringen wird, als alle die mechanischen Gesetze, mit denen sich kahle Kunstrichter herumschlagen, und deren Beobachtung sie lieber, 15 dem Genie zum Trotze, zur einzigen Quelle der Vollkommenheit eines Drama machen möchten.

Ich will nur bei einer von diesen Veränderungen stehen bleiben. Aber ich muß vorher das Urteil anführen, welches Franzosen selbst über das Stück gefällt haben. Anfangs 20 äußern sie ihre Zweifel gegen die Grundlage des Marmontels. . . .

Das heißt einem mit aller Bescheidenheit zu Leibe gehen. Ich möchte die Rechtfertigung des Hrn. Marmontel nicht übernehmen; ich habe mich vielmehr schon dahin ge-25 äußert, daß die Charaktere dem Dichter weit heiliger sein müssen, als die Fakta. Einmal, weil, wenn jene genau beobachtet werden, diese, insofern sie eine Folge von jenen sind, von selbst nicht viel anders ausfallen können; da hingegen einerlei Faktum sich aus ganz verschiednen Charakteren 30 herleiten läßt. Zweitens, weil das Lehrreiche nicht in den *bloßen Faktis, sondern* in der Erkenntnis bestehet, daß diese

Charaktere unter diesen Umständen solche Fakta hervorzub
gen pflegen, und hervorbringen müssen. Gleichwohl ha
Marmontel gerade umgekehrt. Daß es einmal in dem S
raglio eine europäische Sklavin gegeben, die sich zur ge
mäßigen Gemahlin des Kaisers zu machen gewußt: das
das Faktum. Die Charaktere dieser Sklavin und dieses K
sers bestimmen die Art und Weise, wie dieses Faktum w
lich geworden; und da es durch mehr als eine Art
Charakteren wirklich werden können, so steht es freilich
dem Dichter, als Dichter, welche von diesen Arten er wä
will; ob die, welche die Historie bestätiget, oder eine and
so wie der moralischen Absicht, die er mit seiner Erzähl
verbindet, das eine oder das andere gemäßer ist. Nur s
er sich, im Fall daß er andere Charaktere, als die historisc
oder wohl gar diesen völlig entgegengesetzte wählet, auch
historischen Namen enthalten, und lieber ganz unbekan
Personen das bekannte Faktum beilegen, als bekannten
sonen nicht zukommende Charaktere andichten. Jenes
mehret unsere Kenntnis, oder scheinet sie wenigstens zu
mehren, und ist dadurch angenehm. Dieses widerspricht
Kenntnis, die wir bereits haben, und ist dadurch unangene
Die Fakta betrachten wir als etwas Zufälliges, als etwas,
mehrern Personen gemein sein kann; die Charaktere hing
als etwas Wesentliches und Eigentümliches. Mit jenen la
wir den Dichter umspringen, wie er will, so lange er sie
nicht mit den Charakteren in Widerspruch setzet; diese
gegen darf er wohl ins Licht stellen, aber nicht verändern;
geringste Veränderung scheinet uns die Individualität
zuheben, und andere Personen unterzuschieben, betrüger
Personen, die fremde Namen usurpieren, und sich für et
ausgeben, was sie nicht sind.

Vierunddreißigstes Stück.

Den 25sten August, 1767.

Aber dennoch dünkt es mich immer ein weit verzeihlicherer Fehler, seinen Personen nicht die Charaktere zu geben, die ihnen die Geschichte giebt, als in diesen freiwillig gewählten Charakteren selbst, es sei von Seiten der innern Wahrscheinlichkeit, oder von Seiten des Unterrichtenden, zu verstoßen. Denn jener Fehler kann vollkommen mit dem Genie bestehen; nicht aber dieser. Dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen. die jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrat seines Gedächtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl, hervorzubringen vermag, macht seinen Reichtum aus; was es gehört oder gelesen, hat es entweder wieder vergessen, oder mag es weiter nicht wissen, als insofern es in seinen Kram taugt; es verstößt also, bald aus Sicherheit bald aus Stolz, bald mit bald ohne Vorsatz, so oft, so gröblich, daß wir andern guten Leute uns nicht genug darüber verwundern können; wir stehen und staunen und schlagen die Hände zusammen und rufen: „Aber, wie hat ein so großer Mann nicht wissen können! — wie ist es möglich, daß ihm nicht beifiel! — überlegte er denn nicht?" O, laßt uns ja schweigen; wir glauben ihn zu demütigen, und wir machen uns in seinen Augen lächerlich; alles, was wir besser wissen, als er, beweiset bloß, daß wir fleißiger zur Schule gegangen, als er; und das hatten wir leider nötig, wenn wir nicht vollkommene Dummköpfe bleiben wollten.

Marmontels Solimann hätte daher meinetwegen immer ein ganz anderer Solimann, und seine Roxelane eine ganz andere Roxelane sein mögen, als mich die Geschichte kennen lehret: wenn ich nur gefunden hätte, daß, ob sie schon nicht

aus dieser wirklichen Welt sind, sie dennoch zu einer andern Welt gehören könnten; zu einer Welt, deren Zufälligkeiten in einer andern Ordnung verbunden, aber doch eben so genau verbunden sind, als in dieser; zu einer Welt, in welcher Ursachen und Wirkungen zwar in einer andern Reihe folgen, aber doch zu eben der allgemeinen Wirkung des Guten abzwecken; kurz, zu der Welt eines Genies, das — (es sei mir erlaubt, den Schöpfer ohne Namen durch sein edelstes Geschöpf zu bezeichnen!) das, sage ich, um das höchste Genie im Kleinen nachzuahmen, die Teile der gegenwärtigen Welt versetzet, vertauscht, verringert, vermehret, um sich ein eigenes Ganze daraus zu machen, mit dem es seine eigene Absichten verbindet. Doch da ich dieses in dem Werke des Marmontels nicht finde, so kann ich es zufrieden sein, daß man ihm auch jenes nicht für genossen ausgehen läßt. Wer uns nicht schadlos halten kann, oder will, muß uns nicht vorsetzlich beleidigen. Und hier hat es wirklich Marmontel, es sei nun nicht gekonnt, oder nicht gewollt.

Denn nach dem angedeuteten Begriffe, den wir uns von dem Genie zu machen haben, sind wir berechtiget, in allen Charakteren, die der Dichter ausbildet, oder sich schaffet, Übereinstimmung und Absicht zu verlangen, wenn er von uns verlangt, in dem Lichte eines Genies betrachtet zu werden.

Übereinstimmung: — Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich itzt stärker, itzt schwächer äußern, nachdem die Umstände auf sie wirken; aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug sein können, sie von schwarz auf weiß zu ändern. Ein Türk und Despot muß, auch wenn er verliebt ist, noch Türk und Despot sein. . . .

Ich leugne nicht, daß bei alle den Widersprüchen, die uns

limann so armselig und verächtlich machen, er nicht
in könnte. Es giebt Menschen genug, die noch kläg-
Widersprüche in sich vereinigen. Aber diese können
ı darum, keine Gegenstände der poetischen Nachah-
ı. Sie sind unter ihr; denn ihnen fehlet das Un-
de; es wäre denn, daß man ihre Widersprüche selbst,
rliche oder die unglücklichen Folgen derselben, zum
tenden machte, welches jedoch Marmontel bei seinem
ı zu thun offenbar weit entfernt gewesen. Einem
aber, dem das Unterrichtende fehlet, dem fehlet die
. — Mit Absicht handeln ist das, was den Menschen
ıgere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Ab-
ahmen, ist das, was das Genie von den kleinen
. unterscheidet, die nur dichten um zu dichten, die nur
n um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Ver-
:friedigen, das mit dem Gebrauche ihrer Mittel ver-
st, die diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen,
ngen, daß auch wir uns mit dem eben so geringen
n befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen
streichen aber absichtlosen Gebrauches ihrer Mittel
:t. Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachah-
fängt das Genie an, zu lernen; es sind seine Vor-
auch braucht es sie in größern Werken zu Füllun-
:uhepunkten unserer wärmern Teilnehmung: allein
:nlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere ver-
weitere und größere Absichten; die Absicht uns zu
en, was wir zu thun oder zu lassen haben; die Ab-
nit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bö-
lnständigen und Lächerlichen bekannt zu machen; die
ıs jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen
und als glücklich selbst im Unglücke, dieses hingegen

als häßlich und unglücklich selbst im Glücke, zu zeigen;
Absicht, bei Vorwürfen, wo keine unmittelbare Nacheiferu
keine unmittelbare Abschreckung für uns statthat, wenigst
unsere Begehrungs- und Verabscheuungskräfte mit solch
Gegenständen zu beschäftigen, die es zu sein verdienen, u
diese Gegenstände jederzeit in ihr wahres Licht zu stellen, d
mit uns kein falscher Tag verführt, was wir begehren sollt
zu verabscheuen, und was wir verabscheuen sollten zu begehre

Was ist nun von diesen allen in dem Charakter des So
manns, in dem Charakter der Roxelane? Wie ich schon g
sagt habe: Nichts. Aber von manchem ist gerade das Gege
teil darin. . . .

Wenn Fehler, die wir adoptieren, unsere eigene Fehler si
so haben die angeführten französischen Kunstrichter recht, d
sie alle das Tadelhafte des Marmontelschen Stoffes dem F
vart mit zur Last legen. Dieser scheinet ihnen sogar da
noch mehr gesündiget zu haben, als jener. . . .

Fünfunddreißigstes Stück.

Den 28sten August, 1767.

. . . .

Ohne Zweifel glaubte Favart durch dergleichen Überladu
gen das Spiel der Roxelane noch lebhafter zu machen; die V
lage zu Impertinenzen sahe er einmal gemacht, und eine m
oder weniger konnte ihm nichts verschlagen, besonders we
er die Wendung in Gedanken hatte, die er am Ende mit die
Person nehmen wollte. Denn ohngeachtet, daß seine Roxel
noch unbedachtsamere Streiche macht, noch plumpern M
willen treibet, so hat er sie dennoch zu einem bessern und

lern Charakter zu machen gewußt, als wir in Marmontels Roxelane erkennen. Und wie das? warum das?

Eben auf diese Veränderung wollte ich oben kommen; und mich dünkt, sie ist so glücklich und vorteilhaft, daß sie von den 5 Franzosen bemerkt und ihrem Urheber angerechnet zu werden verdient hätte.

Marmontels Roxelane ist wirklich, was sie scheinet, ein kleines närrisches, vermessenes Ding, dessen Glück es ist, daß der Sultan Geschmack an ihm gefunden, und das die Kunst versteht, diesen 10 Geschmack durch Hunger immer gieriger zu machen, und ihn nicht eher zu befriedigen, als bis sie ihren Zweck erreicht hat. Hinter Favarts Roxelane hingegen steckt mehr, sie scheinet die kecke Buhlerin mehr gespielt zu haben, als zu sein, durch ihre Dreistigkeiten den Sultan mehr auf die Probe gestellt, als 15 seine Schwäche gemißbraucht zu haben. Denn kaum hat sie den Sultan dahingebracht, wo sie ihn haben will, kaum erkennt sie, daß seine Liebe ohne Grenzen ist, als sie gleichsam die Larve abnimmt, und ihm eine Erklärung thut, die zwar ein wenig unvorbereitet kömmt, aber ein Licht auf ihre vorige 20 Aufführung wirft, durch welches wir ganz mit ihr ausgesöhnet werden. „Nun kenn ich dich, Sultan; ich habe deine Seele, bis in ihre geheimste Triebfedern, erforscht; es ist eine edle, große Seele, ganz den Empfindungen der Ehre offen. So viel Tugend entzückt mich! Aber lerne nun auch, mich ken-25 nen. Ich liebe dich, Solimann; ich muß dich wohl lieben! Nimm alle deine Rechte, nimm meine Freiheit zurück; sei mein Sultan, mein Held, mein Gebieter! Ich würde dir sonst sehr eitel, sehr ungerecht scheinen müssen. Nein, thue nichts, als was dich dein Gesetz zu thun berechtiget. Es giebt 30 Vorurteile, denen man Achtung schuldig ist. Ich verlange *einen Liebhaber, der meinetwegen nicht erröten darf*; sieh hier

in Roxelanen — nichts, als deine unterthänige Sklavin.“ S
sagt sie, und uns wird auf einmal ganz anders; die Kokel
verschwindet, und ein liebes, eben so vernünftiges als drolli
tes Mädchen steht vor uns; Solimann höret auf, uns veräch
lich zu scheinen, denn diese bessere Roxelane ist seiner Lieb
würdig; wir fangen sogar in dem Augenblicke an zu fürchten
er möchte die nicht genug lieben, die er uns zuvor viel zu seh
zu lieben schien, er möchte sie bei ihrem Worte fassen, de
Liebhaber möchte den Despoten wieder annehmen, sobald sic
die Liebhaberin in die Sklavin schickt, eine kalte Danksagung
daß sie ihn noch zu rechter Zeit von einem so bedenkliche
Schritte zurückhalten wollen, möchte anstatt einer feurige
Bestätigung seines Entschlusses erfolgen, das gute Kind möcht
durch ihre Großmut wieder auf einmal verlieren, was sie durc
mutwillige Vermessenheiten so mühsam gewonnen: doch dies
Furcht ist vergebens, und das Stück schließt sich zu unsere
völligen Zufriedenheit.

Und nun, was bewog den Favart zu dieser Veränderung
Ist sie bloß willkürlich, oder fand er sich durch die besonder
Regeln der Gattung, in welcher er arbeitete, dazu verbunden
Warum gab nicht auch Marmontel seiner Erzählung diese
vergnügendern Ausgang? Ist das Gegenteil von dem, wa
dort eine Schönheit ist, hier ein Fehler?

Ich erinnere mich, bereits an einem andern Orte ange
merkt zu haben, welcher Unterschied sich zwischen der Handlun
der äsopischen Fabel und des Drama findet. Was von jene
gilt, gilt von jeder moralischen Erzählung, welche die Absich
hat, einen allgemeinen moralischen Satz zur Intuition z
bringen. Wir sind zufrieden, wenn diese Absicht erreicht wir
und es ist uns gleichviel, ob es durch eine vollständige Han
lung, die für sich ein wohlgegründetes Ganze ausmacht, o

ziehet oder nicht; der Dichter kann sie abbrechen, wo er will, sobald er sich an seinem Ziele sieht; wegen des Anteils, den wir an dem Schicksale der Personen nehmen, durch welche er sie ausführen läßt, ist er unbekümmert, er hat uns nicht interessieren, er hat uns unterrichten wollen; er hat es lediglich mit unserm Verstande, nicht mit unserm Herzen zu thun, dieses mag befriediget werden, oder nicht, wenn jener nur erleuchtet wird. Das Drama hingegen macht auf eine einzige, bestimmte, aus seiner Fabel fließende Lehre, keinen Anspruch; es gehet entweder auf die Leidenschaften, welche der Verlauf und die Glücksveränderungen seiner Fabel anzufachen, und zu unterhalten vermögend sind, oder auf das Vergnügen, welches eine wahre und lebhafte Schilderung der Sitten und Charaktere gewähret; und beides erfordert eine gewisse Vollständigkeit der Handlung, ein gewisses befriedigendes Ende, welches wir bei der moralischen Erzählung nicht vermissen, weil alle unsere Aufmerksamkeit auf den allgemeinen Satz gelenkt wird, von welchem der einzelne Fall derselben ein so einleuchtendes Beispiel giebt.

Wenn es also wahr ist, daß Marmontel durch seine Erzählung lehren wollte, die Liebe lasse sich nicht erzwingen, sie müsse durch Nachsicht und Gefälligkeit, nicht durch Ansehen und Gewalt erhalten werden: so hatte er recht so aufzuhören, wie er aufhört. Die unbändige Roxelane wird durch nichts als Nachgeben gewonnen; was wir dabei von ihrem und des Sultans Charakter denken, ist ihm ganz gleichgültig, mögen wir sie doch immer für eine Närrin und ihn für nichts Besseres halten. Auch hat er gar nicht Ursache, uns wegen der Folge zu beruhigen; es mag uns immer noch so wahrscheinlich sein, daß den Sultan seine blinde Gefälligkeit bald gereuen werde: *was geht das ihn an?* Er wollte uns zeigen, was

die Gefälligkeit über das Frauenzimmer überhaupt vermag; er nahm also eines der wildesten; unbekümmert, ob es eine solche Gefälligkeit wert sei, oder nicht.

Allein, als Favart diese Erzählung auf das Theater bringen wollte, so empfand er bald, daß durch die dramatische Form die Intuition des moralischen Satzes größten Teils verloren gehe, und daß, wenn sie auch vollkommen erhalten werden könne, das daraus erwachsende Vergnügen doch nicht so groß und lebhaft sei, daß man dabei ein anderes, welches dem Drama wesentlicher ist, entbehren könne. Ich meine das Vergnügen, welches uns eben so rein gedachte als richtig gezeichnete Charaktere gewähren. Nichts beleidiget uns aber, vo Seiten dieser, mehr, als der Widerspruch, in welchem wi ihren moralischen Wert oder Unwert mit der Behandlung de Dichters finden; wenn wir finden, daß sich dieser entwede selbst damit betrogen hat, oder uns wenigstens damit betrüge will, indem er das Kleine auf Stelzen hebet, mutwillige Thorheiten den Anstrich heiterer Weisheit giebt, und Laste und Ungereimtheiten mit allen betrügerischen Reizen de Mode, des guten Tons, der feinen Lebensart, der große Welt ausstaffieret. Je mehr unsere ersten Blicke dadurch ge blendet werden, desto strenger verfährt unsere Überlegung; da häßliche Gesicht, das wir so schön geschminkt sehen, wird fü noch einmal so häßlich erklärt, als es wirklich ist; und de Dichter hat nur zu wählen, ob er von uns lieber für eine Giftmischer oder für einen Blödsinnigen will gehalten sei So wäre es dem Favart, so wäre es seinen Charakteren de Solimanns und der Roxelane ergangen; und das empfan Favart. Aber da er diese Charaktere nicht von Anfang ände konnte, ohne sich eine Menge Theaterspiele zu verderben, d er so vollkommen nach dem Geschmacke seines Parterres z

sein urteilte, so blieb ihm nichts zu thun übrig, als was er that. Nun freuen wir uns, uns an nichts vergnügt zu haben, was wir nicht auch hochachten könnten; und zugleich befriediget diese Hochachtung unsere Neugierde und Besorgnis wegen der 5 Zukunft. Denn da die Illusion des Drama weit stärker ist, als einer bloßen Erzählung, so interessieren uns auch die Personen in jenem weit mehr, als in dieser, und wir begnügen uns nicht, ihr Schicksal bloß für den gegenwärtigen Augenblick entschieden zu sehen, sondern wir wollen uns auf immer des- 10 falls zufrieden gestellet wissen.

Sechsunddreißigstes Stück.

Den 1sten September, 1767.

. . . .

Den achtunddreißigsten Abend (Dienstags, den 7ten Julius,) ward die Merope des Herrn von Voltaire aufgeführt. Voltaire verfertigte dieses Trauerspiel auf Veranlassung der Merope des Maffei; vermutlich im Jahr 1737, und 15 vermutlich zu Cirey, bei seiner Urania, der Marquise du Chatelet. Denn schon im Jenner 1738 lag die Handschrift davon zu Paris bei dem Pater Brumoy, der als Jesuit, und als Verfasser des Théâtre des Grecs, am geschicktesten war, die besten Vorurteile dafür einzuflößen, und die Erwar- 20 tung der Hauptstadt diesen Vorurteilen gemäß zu stimmen. Brumoy zeigte sie den Freunden des Verfassers, und unter andern mußte er sie auch dem alten Vater Tournemine schicken, der, sehr geschmeichelt, von seinem lieben Sohne Voltaire über ein Trauerspiel, über eine Sache, wovon er 25 eben nicht viel verstand, um Rat gefragt zu werden, ein Briefchen voller Lobeserhebungen an jenen darüber zurück

Charaktere unter diesen Umständen solche Fakta hervorzubr
gen pflegen, und hervorbringen müssen. Gleichwohl hat
Marmontel gerade umgekehrt. Daß es einmal in dem Se
raglio eine europäische Sklavin gegeben, die sich zur gese
mäßigen Gemahlin des Kaisers zu machen gewußt: das i
das Faktum. Die Charaktere dieser Sklavin und dieses Ka
sers bestimmen die Art und Weise, wie dieses Faktum wir
lich geworden; und da es durch mehr als eine Art vo
Charakteren wirklich werden können, so steht es freilich b
dem Dichter, als Dichter, welche von diesen Arten er wähl
will; ob die, welche die Historie bestätiget, oder eine ande
so wie der moralischen Absicht, die er mit seiner Erzählu
verbindet, das eine oder das andere gemäßer ist. Nur sol
er sich, im Fall daß er andere Charaktere, als die historische
oder wohl gar diesen völlig entgegengesetzte wählet, auch d
historischen Namen enthalten, und lieber ganz unbekannt
Personen das bekannte Faktum beilegen, als bekannten P
sonen nicht zukommende Charaktere andichten. Jenes v
mehret unsere Kenntnis, oder scheinet sie wenigstens zu v
mehren, und ist dadurch angenehm. Dieses widerspricht d
Kenntnis, die wir bereits haben, und ist dadurch unangeneh
Die Fakta betrachten wir als etwas Zufälliges, als etwas, d
mehrern Personen gemein sein kann; die Charaktere hingeg
als etwas Wesentliches und Eigentümliches. Mit jenen lass
wir den Dichter umspringen, wie er will, so lange er sie n
nicht mit den Charakteren in Widerspruch setzet; diese h
gegen darf er wohl ins Licht stellen, aber nicht verändern;
geringste Veränderung scheinet uns die Individualität a
zuheben, und andere Personen unterzuschieben, betrügeris
Personen, die fremde Namen usurpieren, und sich für etw
ausgeben, was sie nicht sind.

Maffei selbst fasset diese Fakta, in der Zueignungsschrift seines Stückes, folgendergestalt zusammen. „Daß, einige Zeit nach der Eroberung von Troja, als die Herakliden, d. i. die Nachkommen des Herkules, sich in Peloponnesus wieder
5 festgesetzet, dem Kresphont das Messenische Gebiete durch das Los zugefallen; daß die Gemahlin dieses Kresphonts Merope geheißen; daß Kresphont, weil er dem Volke sich allzu günstig erwiesen, von den Mächtigern des Staats, mitsamt seinen Söhnen umgebracht worden, den jüngsten ausgenommen,
10 welcher auswärts bei einem Anverwandten seiner Mutter erzogen ward; daß dieser jüngste Sohn, namens Äpytus, als er erwachsen, durch Hilfe der Arkader und Dorier, sich des väterlichen Reiches wieder bemächtiget, und den Tod seines Vaters an dessen Mördern gerächet habe: dieses erzählet
15 Pausanias. Daß, nachdem Kresphont mit seinen zwei Söhnen umgebracht worden, Polyphont, welcher gleichfalls aus dem Geschlechte der Herakliden war, die Regierung an sich gerissen; daß dieser die Merope gezwungen, seine Gemahlin zu werden; daß der dritte Sohn, den die Mutter in Sicherheit
20 bringen lassen, den Tyrannen nachher umgebracht und das Reich wieder erobert habe: dieses berichtet Apollodorus. Daß Merope selbst den geflüchteten Sohn unbekannterweise töten wollen; daß sie aber noch in dem Augenblicke von einem alten Diener daran verhindert worden, welcher ihr entdeckt,
25 daß der, den sie für den Mörder ihres Sohnes halte, ihr Sohn selbst sei; daß der nun erkannte Sohn bei einem Opfer Gelegenheit gefunden, den Polyphont hinzurichten: dieses meldet Hyginus, bei dem Äpytus aber den Namen Telephontes führet.“

. . . .

30 *Der Pater Tournemine* sagt in dem obgedachten Briefe:

aus dieser wirklichen Welt sind, sie dennoch zu einer andern Welt gehören könnten; zu einer Welt, deren Zufälligkeiten in einer andern Ordnung verbunden, aber doch eben so genau verbunden sind, als in dieser; zu einer Welt, in welcher Ursachen und Wirkungen zwar in einer andern Reihe folgen, aber doch zu eben der allgemeinen Wirkung des Guten abzwecken; kurz, zu der Welt eines Genies, das — (es sei mir erlaubt, den Schöpfer ohne Namen durch sein edelstes Geschöpf zu bezeichnen!) das, sage ich, um das höchste Genie im Kleinen nachzuahmen, die Teile der gegenwärtigen Welt versetzet, vertauscht, verringert, vermehret, um sich ein eigenes Ganze daraus zu machen, mit dem es seine eigene Absichten verbindet. Doch da ich dieses in dem Werke des Marmontels nicht finde, so kann ich es zufrieden sein, daß man ihm auch jenes nicht für genossen ausgehen läßt. Wer uns nicht schadlos halten kann, oder will, muß uns nicht vorsetzlich beleidigen. Und hier hat es wirklich Marmontel, es sei nun nicht gekonnt, oder nicht gewollt.

Denn nach dem angedeuteten Begriffe, den wir uns von dem Genie zu machen haben, sind wir berechtiget, in allen Charakteren, die der Dichter ausbildet, oder sich schaffet, Übereinstimmung und Absicht zu verlangen, wenn er von uns verlangt, in dem Lichte eines Genies betrachtet zu werden.

Übereinstimmung: — Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich itzt stärker, itzt schwächer äußern, nachdem die Umstände auf sie wirken; aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug sein können, sie von schwarz auf weiß zu ändern. Ein Türk und Despot muß, auch wenn er verliebt ist, noch Türk und Despot sein. . . .

Ich leugne nicht, daß bei alle den Widersprüchen, die un

diesen Solimann so armselig und verächtlich machen, er nicht wirklich sein könnte. Es giebt Menschen genug, die noch kläglichere Widersprüche in sich vereinigen. Aber diese können auch, eben darum, keine Gegenstände der poetischen Nachahmung sein. Sie sind unter ihr; denn ihnen fehlet das Unterrichtende; es wäre denn, daß man ihre Widersprüche selbst, das Lächerliche oder die unglücklichen Folgen derselben, zum Unterrichtenden machte, welches jedoch Marmontel bei seinem Solimann zu thun offenbar weit entfernt gewesen. Einem Charakter aber, dem das Unterrichtende fehlet, dem fehlet die Absicht. — Mit Absicht handeln ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen, ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten um zu dichten, die nur nachahmen um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Vergnügen befriedigen, das mit dem Gebrauche ihrer Mittel verbunden ist, die diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen, und verlangen, daß auch wir uns mit dem eben so geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen 20 ihres kunstreichen aber absichtlosen Gebrauches ihrer Mittel entspringet. Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen fängt das Genie an, zu lernen; es sind seine Vorübungen; auch braucht es sie in größern Werken zu Füllungen, zu Ruhepunkten unserer wärmern Teilnehmung: allein 25 mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere verbindet es weitere und größere Absichten; die Absicht uns zu unterrichten, was wir zu thun oder zu lassen haben; die Absicht uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen; die 30 Absicht uns jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen *als schön und als glücklich* selbst im Unglücke, dieses hingegen

als häßlich und unglücklich selbst im Glücke, zu zeigen; i
Absicht, bei Vorwürfen, wo keine unmittelbare Nacheiferun
keine unmittelbare Abschreckung für uns statthat, wenigster
unsere Begehrungs- und Verabscheuungskräfte mit solche
Gegenständen zu beschäftigen, die es zu sein verdienen, un
diese Gegenstände jederzeit in ihr wahres Licht zu stellen, da
mit uns kein falscher Tag verführt, was wir begehren sollte
zu verabscheuen, und was wir verabscheuen sollten zu begehren

Was ist nun von diesen allen in dem Charakter des Sol
manns, in dem Charakter der Roxelane? Wie ich schon ge
sagt habe: Nichts. Aber von manchem ist gerade das Gegen
teil darin. . . .

Wenn Fehler, die wir adoptieren, unsere eigene Fehler sind
so haben die angeführten französischen Kunstrichter recht, da
sie alle das Tadelhafte des Marmontelschen Stoffes dem F
vart mit zur Last legen. Dieser scheinet ihnen sogar dab
noch mehr gesündiget zu haben, als jener. . . .

Fünfunddreißigstes Stück.

Den 28sten August, 1767.

. . . .

Ohne Zweifel glaubte Favart durch dergleichen Überladu
gen das Spiel der Roxelane noch lebhafter zu machen; die A
lage zu Impertinenzen sahe er einmal gemacht, und eine me
oder weniger konnte ihm nichts verschlagen, besonders wen
er die Wendung in Gedanken hatte, die er am Ende mit dies
Person nehmen wollte. Denn ohngeachtet, daß seine Roxela
noch unbedachtsamere Streiche macht, noch plumpern Mu
willen treibet, so hat er sie dennoch zu einem bessern und

lern Charakter zu machen gewußt, als wir in Marmontels Roxelane erkennen. Und wie das? warum das?

Eben auf diese Veränderung wollte ich oben kommen; und mich dünkt, sie ist so glücklich und vorteilhaft, daß sie von den 5 Franzosen bemerkt und ihrem Urheber angerechnet zu werden verdient hätte.

Marmontels Roxelane ist wirklich, was sie scheinet, ein kleines närrisches, vermessenes Ding, dessen Glück es ist, daß der Sultan Geschmack an ihm gefunden, und das die Kunst versteht, diesen 10 Geschmack durch Hunger immer gieriger zu machen, und ihn nicht eher zu befriedigen, als bis sie ihren Zweck erreicht hat. Hinter Favarts Roxelane hingegen steckt mehr, sie scheinet die kecke Buhlerin mehr gespielt zu haben, als zu sein, durch ihre Dreistigkeiten den Sultan mehr auf die Probe gestellt, als 15 seine Schwäche gemißbraucht zu haben. Denn kaum hat sie den Sultan dahingebracht, wo sie ihn haben will, kaum erkennt sie, daß seine Liebe ohne Grenzen ist, als sie gleichsam die Larve abnimmt, und ihm eine Erklärung thut, die zwar ein wenig unvorbereitet kömmt, aber ein Licht auf ihre vorige 20 Aufführung wirft, durch welches wir ganz mit ihr ausgesöhnet werden. „Nun kenn ich dich, Sultan; ich habe deine Seele, bis in ihre geheimste Triebfedern, erforscht; es ist eine edle, große Seele, ganz den Empfindungen der Ehre offen. So viel Tugend entzückt mich! Aber lerne nun auch, mich ken- 25 nen. Ich liebe dich, Solimann; ich muß dich wohl lieben! Nimm alle deine Rechte, nimm meine Freiheit zurück; sei mein Sultan, mein Held, mein Gebieter! Ich würde dir sonst sehr eitel, sehr ungerecht scheinen müssen. Nein, thue nichts, als was dich dein Gesetz zu thun berechtiget. Es giebt 30 Vorurteile, denen man Achtung schuldig ist. Ich verlange einen *Liebhaber, der meinet*wegen nicht erröten darf; sieh hier

in Roxelanen — nichts, als deine unterthänige Sklavin.“ S
sagt sie, und uns wird auf einmal ganz anders; die Kokett
verschwindet, und ein liebes, eben so vernünftiges als drollig
tes Mädchen steht vor uns; Solimann höret auf, uns veräch
lich zu scheinen, denn diese bessere Roxelane ist seiner Lieb
würdig; wir fangen sogar in dem Augenblicke an zu fürchten,
er möchte die nicht genug lieben, die er uns zuvor viel zu seh
zu lieben schien, er möchte sie bei ihrem Worte fassen, de
Liebhaber möchte den Despoten wieder annehmen, sobald sic
die Liebhaberin in die Sklavin schickt, eine kalte Danksagung,
daß sie ihn noch zu rechter Zeit von einem so bedenkliche
Schritte zurückhalten wollen, möchte anstatt einer feurige
Bestätigung seines Entschlusses erfolgen, das gute Kind möcht
durch ihre Großmut wieder auf einmal verlieren, was sie durc
mutwillige Vermessenheiten so mühsam gewonnen: doch dies
Furcht ist vergebens, und das Stück schließt sich zu unsere
völligen Zufriedenheit.

Und nun, was bewog den Favart zu dieser Veränderung?
Ist sie bloß willkürlich, oder fand er sich durch die besonder
Regeln der Gattung, in welcher er arbeitete, dazu verbunden
Warum gab nicht auch Marmontel seiner Erzählung diese
vergnügendern Ausgang? Ist das Gegenteil von dem, wa
dort eine Schönheit ist, hier ein Fehler?

Ich erinnere mich, bereits an einem andern Orte ange
merkt zu haben, welcher Unterschied sich zwischen der Handlun
der äsopischen Fabel und des Drama findet. Was von jene
gilt, gilt von jeder moralischen Erzählung, welche die Absich
hat, einen allgemeinen moralischen Satz zur Intuition z
bringen. Wir sind zufrieden, wenn diese Absicht erreicht wird
und es ist uns gleichviel, ob es durch eine vollständige Hand
lung, die für sich ein wohlgegründetes Ganze ausmacht, ge

schiehet oder nicht; der Dichter kann sie abbrechen, wo er will, sobald er sich an seinem Ziele sieht; wegen des Anteils, den wir an dem Schicksale der Personen nehmen, durch welche er sie ausführen läßt, ist er unbekümmert, er hat uns nicht interessieren, er hat uns unterrichten wollen; er hat es lediglich mit unserm Verstande, nicht mit unserm Herzen zu thun, dieses mag befriediget werden, oder nicht, wenn jener nur erleuchtet wird. Das Drama hingegen macht auf eine einzige, bestimmte, aus seiner Fabel fließende Lehre, keinen Anspruch; es gehet entweder auf die Leidenschaften, welche der Verlauf und die Glücksveränderungen seiner Fabel anzufachen, und zu unterhalten vermögend sind, oder auf das Vergnügen, welches eine wahre und lebhafte Schilderung der Sitten und Charaktere gewähret; und beides erfordert eine gewisse Vollständigkeit der Handlung, ein gewisses befriedigendes Ende, welches wir bei der moralischen Erzählung nicht vermissen, weil alle unsere Aufmerksamkeit auf den allgemeinen Satz gelenkt wird, von welchem der einzelne Fall derselben ein so einleuchtendes Beispiel giebt.

Wenn es also wahr ist, daß Marmontel durch seine Erzählung lehren wollte, die Liebe lasse sich nicht erzwingen, sie müsse durch Nachsicht und Gefälligkeit, nicht durch Ansehen und Gewalt erhalten werden: so hatte er recht so aufzuhören, wie er aufhört. Die unbändige Roxelane wird durch nichts als Nachgeben gewonnen; was wir dabei von ihrem und des Sultans Charakter denken, ist ihm ganz gleichgültig, mögen wir sie doch immer für eine Närrin und ihn für nichts Bessers halten. Auch hat er gar nicht Ursache, uns wegen der Folge zu beruhigen; es mag uns immer noch so wahrscheinlich sein, daß den Sultan seine blinde Gefälligkeit bald gereuen werde: *was geht das ihn an?* Er wollte uns zeigen, was

die Gefälligkeit über das Frauenzimmer überhaupt
er nahm also eines der wildesten; unbekümmert, o
solche Gefälligkeit wert sei, oder nicht.

Allein, als Favart diese Erzählung auf das Theat
wollte, so empfand er bald, daß durch die dramatis
die Intuition des moralischen Satzes größten Teils
gehe, und daß, wenn sie auch vollkommen erhalte
könne, das daraus erwachsende Vergnügen doch nic
und lebhaft sei, daß man dabei ein anderes, welches
ma wesentlicher ist, entbehren könne. Ich meine
gnügen, welches uns eben so rein gedachte als richt
nete Charaktere gewähren. Nichts beleidiget uns
Seiten dieser, mehr, als der Widerspruch, in we
ihren moralischen Wert oder Unwert mit der Behan
Dichters finden; wenn wir finden, daß sich dieser
selbst damit betrogen hat, oder uns wenigstens dami
will, indem er das Kleine auf Stelzen hebet, m
Thorheiten den Anstrich heiterer Weisheit giebt, u
und Ungereimtheiten mit allen betrügerischen Ri
Mode, des guten Tons, der feinen Lebensart, d
Welt ausstaffieret. Je mehr unsere ersten Blicke d
blendet werden, desto strenger verfährt unsere Überle
häßliche Gesicht, das wir so schön geschminkt sehen,
noch einmal so häßlich erklärt, als es wirklich ist;
Dichter hat nur zu wählen, ob er von uns lieber
Giftmischer oder für einen Blödsinnigen will geh
So wäre es dem Favart, so wäre es seinen Chara
Solimanns und der Roxelane ergangen; und das
Favart. Aber da er diese Charaktere nicht von Anfa
konnte, ohne sich eine Menge Theaterspiele zu verl
er so vollkommen nach dem Geschmacke seines P

:eilte, so blieb ihm nichts zu thun übrig, als was er
Nun freuen wir uns, uns an nichts vergnügt zu haben,
ir nicht auch hochachten könnten; und zugleich befriediget
Hochachtung unsere Neugierde und Besorgnis wegen der
unft. Denn da die Illusion des Drama weit stärker ist,
einer bloßen Erzählung, so interessieren uns auch die Per-
en in jenem weit mehr, als in dieser, und wir begnügen
s nicht, ihr Schicksal bloß für den gegenwärtigen Augenblick
tschieden zu sehen, sondern wir wollen uns auf immer des-
alls zufrieden gestellet wissen.

Sechsunddreißigstes Stück.

Den 1sten September, 1767.

. . . .

Den achtunddreißigsten Abend (Dienstags, den 7ten Ju-
lius,) ward die Merope des Herrn von Voltaire aufgeführt.
Voltaire verfertigte dieses Trauerspiel auf Veranlassung
der Merope des Maffei; vermutlich im Jahr 1737, und
15 vermutlich zu Cirey, bei seiner Urania, der Marquise du
Chatelet. Denn schon im Jenner 1738 lag die Handschrift
davon zu Paris bei dem Pater Brumoy, der als Jesuit, und
als Verfasser des Théâtre des Grecs, am geschicktesten
war, die besten Vorurteile dafür einzuflößen, und die Erwar-
20 tung der Hauptstadt diesen Vorurteilen gemäß zu stimmen.
Brumoy zeigte sie den Freunden des Verfassers, und unter
andern mußte er sie auch dem alten Vater Tournemine
schicken, der, sehr geschmeichelt, von seinem lieben Sohne
Voltaire über ein Trauerspiel, über eine Sache, wovon er
5 eben nicht viel verstand, um Rat gefragt zu werden, ein
Briefchen voller Lobeserhebungen an jenen darüber zurü

schrieb, welches nachher, allen unberufenen Kunstrichtern z
Lehre und zur Warnung, jederzeit dem Stücke selbst v
gedruckt worden. Es wird darin für eines von den vollko
mensten Trauerspielen, für ein wahres Muster erklärt, u
wir können uns nunmehr ganz zufrieden geben, daß d
Stück des Euripides gleichen Inhalts verloren gegange
oder vielmehr, dieses ist nun nicht länger verloren, Volta
hat es uns wieder hergestellt.

So sehr hierdurch nun auch Voltaire beruhiget sein mu
so schien er sich doch mit der Vorstellung nicht übereilen
wollen; welche erst im Jahre 1743 erfolgte. Er genoß i
seiner staatsklugen Verzögerung auch alle die Früchte, die
sich nur immer davon versprechen konnte. Merope fand i
außerordentlichsten Beifall, und das Parterre erzeigte d
Dichter eine Ehre, von der man noch zur Zeit kein Exem
gehabt hatte. . . .

Siebenunddreißigstes Stück.

Den 4ten September, 1767.

Ich habe gesagt, daß Voltairens Merope durch
Merope des Maffei veranlasset worden. Aber veranlas
sagt wohl zu wenig: denn jene ist ganz aus dieser entstand
Fabel und Plan und Sitten gehören dem Maffei; Volt
würde ohne ihn gar keine, oder doch sicherlich eine ganz and
Merope geschrieben haben.

Also, um die Kopie des Franzosen richtig zu beurteil
müssen wir zuvörderst das Original des Italieners ken
lernen; und um das poetische Verdienst des letztern gehö
zu schätzen, müssen wir vor allen Dingen einen Blick auf
historischen Fakta werfen, auf die er seine Fabel gegründet h

Maffei selbst fasset diese Fakta, in der Zueignungsschrift seines Stückes, folgendergestalt zusammen. „Daß, einige Zeit nach der Eroberung von Troja, als die Herakliden, d. i. die Nachkommen des Herkules, sich in Peloponnesus wieder festgesetzet, dem Kresphont das Messenische Gebiete durch das Los zugefallen; daß die Gemahlin dieses Kresphonts Merope geheißen; daß Kresphont, weil er dem Volke sich allzu günstig erwiesen, von den Mächtigern des Staats, mitsamt seinen Söhnen umgebracht worden, den jüngsten ausgenommen, welcher auswärts bei einem Anverwandten seiner Mutter erzogen ward; daß dieser jüngste Sohn, namens Äpytus, als er erwachsen, durch Hilfe der Arkader und Dorier, sich des väterlichen Reiches wieder bemächtiget, und den Tod seines Vaters an dessen Mördern gerächet habe: dieses erzählet Pausanias. Daß, nachdem Kresphont mit seinen zwei Söhnen umgebracht worden, Polyphont, welcher gleichfalls aus dem Geschlechte der Herakliden war, die Regierung an sich gerissen; daß dieser die Merope gezwungen, seine Gemahlin zu werden; daß der dritte Sohn, den die Mutter in Sicherheit bringen lassen, den Tyrannen nachher umgebracht und das Reich wieder erobert habe: dieses berichtet Apollodorus. Daß Merope selbst den geflüchteten Sohn unbekannterweise töten wollen; daß sie aber noch in dem Augenblicke von einem alten Diener daran verhindert worden, welcher ihr entdeckt, daß der, den sie für den Mörder ihres Sohnes halte, ihr Sohn selbst sei; daß der nun erkannte Sohn bei einem Opfer Gelegenheit gefunden, den Polyphont hinzurichten: dieses meldet Hyginus, bei dem Äpytus aber den Namen Telephontes führet."

. . . .

Der Pater Tournemine sagt in dem obgedachten Briefe:

„Aristoteles, dieser weise Gesetzgeber des Theaters, hat Fabel der Merope in die erste Klasse der tragischen Fa gesetzt (a mis ce sujet au premier rang des sujets tragiqu Euripides hatte sie behandelt, und Aristoteles meldet, daß oft der Kresphont des Euripides auf dem Theater des witz Athens vorgestellet worden, dieses an tragische Meisterst so gewöhnte Volk ganz außerordentlich sei betroffen, geri und entzückt worden.“ — Hübsche Phrases, aber nicht Wahrheit! Der Pater irret sich in beiden Punkten. dem letztern hat er den Aristoteles mit dem Plutarch verme und bei dem erstern den Aristoteles nicht recht verstanden. nes ist eine Kleinigkeit, aber über dieses verlohnet es Mühe, ein paar Worte zu sagen, weil mehrere den Aristot eben so unrecht verstanden haben.

Die Sache verhält sich, wie folget. Aristoteles untersuch dem vierzehnten Kapitel seiner Dichtkunst, durch was eig lich für Begebenheiten Schrecken und Mitleid erreget we Alle Begebenheiten, sagt er, müssen entweder unter Fr den, oder unter Feinden, oder unter gleichgültigen Perso vorgehen. Wenn ein Feind seinen Feind tötet, so erm weder der Anschlag noch die Ausführung der That sonst w einiges Mitleid, als das allgemeine, welches mit dem Anb des Schmerzlichen und Verderblichen überhaupt, verbun ist. Und so ist es auch bei gleichgültigen Personen. Fol müssen die tragischen Begebenheiten sich unter Freunden äugnen; ein Bruder muß den Bruder, ein Sohn den Va eine Mutter den Sohn, ein Sohn die Mutter töten, oder ten wollen, oder sonst auf eine empfindliche Weise mißl deln, oder mißhandeln wollen. Dieses aber kann entw *mit, oder ohne* Wissen und Vorbedacht geschehen; und da *That entweder* vollführt oder nicht vollführt werden muß

ntstehen daraus vier Klassen von Begebenheiten, welche den
bsichten des Trauerspiels mehr oder weniger entsprechen.
Die erste: wenn die That wissentlich, mit völliger Kenntnis
der Person, gegen welche sie vollzogen werden soll, unternom-
men, aber nicht vollzogen wird. Die zweite: wenn sie wis-
sentlich unternommen, und wirklich vollzogen wird. Die
dritte: wenn die That unwissend, ohne Kenntnis des Gegen-
standes, unternommen und vollzogen wird, und der Thäter die
Person, an der er sie vollzogen, zu spät kennen lernet. Die
vierte: wenn die unwissend unternommene That nicht zur
Vollziehung gelangt, indem die darein verwickelten Personen
einander noch zur rechten Zeit erkennen. Von diesen vier
Klassen giebt Aristoteles der letztern den Vorzug; und da er
die Handlung der Merope, in dem Kresphont, davon zum
Beispiele anführet: so haben Tournemine, und andere, dieses
so angenommen, als ob er dadurch die Fabel dieses Trauer-
spiels überhaupt von der vollkommensten Gattung tragischer
Fabeln zu sein erkläre.

Indes sagt doch Aristoteles kurz zuvor, daß eine gute tra-
gische Fabel sich nicht glücklich, sondern unglücklich enden müsse.
Wie kann dieses beides beieinander bestehen? Sie soll sich
unglücklich enden, und gleichwohl läuft die Begebenheit, welche
er nach jener Klassifikation allen andern tragischen Begeben-
heiten vorziehet, glücklich ab. Widerspricht sich nicht also der
große Kunstrichter offenbar?

. . . .

Achtunddreißigstes Stück.

Den 8ten September, 1767.

. . . .

Ich bekenne, daß mir dieses nicht sehr wahrscheinlich schei net. Eines offenbaren Widerspruchs macht sich ein Aristotele nicht leicht schuldig. Wo ich dergleichen bei so einem Mann zu finden glaube, setze ich das größere Mißtrauen lieber i meinen, als in seinen Verstand. Ich verdoppele meine Au merksamkeit, ich überlese die Stelle zehnmal, und glaube nic eher, daß er sich widersprochen, als bis ich aus dem ganze Zusammenhange seines Systems ersehe, wie und wodurch e zu diesem Widerspruche verleitet worden. Finde ich nicht was ihn dazu verleiten können, was ihm diesen Widerspru gewissermaßen unvermeidlich machen müssen, so bin ich übe zeugt, daß er nur anscheinend ist. Denn sonst würde er de Verfasser, der seine Materie so oft überdenken müssen, gew am ersten aufgefallen sein, und nicht mir ungeübterm Lese der ich ihn zu meinem Unterrichte in die Hand nehme. I bleibe also stehen, verfolge den Faden seiner Gedanken zurü ponderiere ein jedes Wort, und sage mir immer: Aristotel kann irren, und hat oft geirret; aber daß er hier etwas l haupten sollte, wovon er auf der nächsten Seite gerade d Gegenteil behauptet, das kann Aristoteles nicht. Endlich f det sich's auch.

Doch ohne weitere Umstände; hier ist die Erklärung. . . Auf die Ehre einer tiefern Einsicht mache ich desfalls kein Anspruch. Ich will mich mit der Ehre einer größern Besch denheit gegen einen Philosophen, wie Aristoteles, begnügen

Nichts empfiehlt Aristoteles dem tragischen Dichter me *als die gute* Abfassung der Fabel; und nichts hat er i

durch mehrere und feinere Bemerkungen zu erleichtern gesucht, als eben diese. Denn die Fabel ist es, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht: Sitten, Gesinnungen und Ausdruck werden zehnen geraten, gegen einen, der in jener untadelhaft und vortrefflich ist. Er erklärt aber die Fabel durch die Nachahmung einer Handlung, *πραξεως*; und eine Handlung ist ihm eine Verknüpfung von Begebenheiten, *συνθεσις πραγματων*. Die Handlung ist das Ganze, die Begebenheiten sind die Teile dieses Ganzen: und so wie die Güte eines jeden Ganzen, auf der Güte seiner einzeln Teile und deren Verbindung beruhet, so ist auch die tragische Handlung mehr oder weniger vollkommen, nachdem die Begebenheiten, aus welchen sie bestehet, jede für sich und alle zusammen, den Absichten der Tragödie mehr oder weniger entsprechen. Nun bringt Aristoteles alle Begebenheiten, welche in der tragischen Handlung statthaben können, unter drei Hauptstücke: des Glückswechsels, *περιπετειας*; der Erkennung, *ἀναγνωρισμου*; und des Leidens, *παθους*. Was er unter den beiden erstern versteht, zeigen die Worte genugsam; unter dem dritten aber faßt er alles zusammen, was den handelnden Personen Verderbliches und Schmerzliches widerfahren kann; Tod, Wunden, Martern und dergleichen. Jene, der Glückswechsel und die Erkennung, sind das, wodurch sich die verwickelte Fabel, *μυθος πεπλεγμενος*, von der einfachen, *ἁπλῳ*, unterscheidet; sie sind also keine wesentliche Stücke der Fabel; sie machen die Handlung nur mannigfaltiger, und dadurch schöner und interessanter; aber eine Handlung kann auch ohne sie ihre völlige Einheit und Rundung und Größe haben. Ohne das dritte hingegen läßt sich gar keine tragische Handlung denken; Arten des Leidens, *παθη*, muß *jedes* Trauerspiel haben, die Fabel desselben

mag einfach oder verwickelt sein; denn sie gehen geradezu die Absicht des Trauerspiels, auf die Erregung des Schreck und Mitleids; dahingegen nicht jeder Glückswechsel, n jede Erkennung, sondern nur gewisse Arten derselben di Absicht erreichen, sie in einem höhern Grade erreichen helf andere aber ihr mehr nachteilig als vorteilhaft sind. Inde nun Aristoteles, aus diesem Gesichtspunkte, die verschiedn unter drei Hauptstücke gebrachten Teile der tragischen Han lung, jeden insbesondere betrachtet, und untersuchet, welch der beste Glückswechsel, welches die beste Erkennung, welch die beste Behandlung des Leidens sei: so findet sich in A sehung des erstern, daß derjenige Glückswechsel der beste, d ist, der fähigste, Schrecken und Mitleid zu erwecken und befördern, sei, welcher aus dem Bessern in das Schlimme geschieht; und in Ansehung der letztern, daß diejenige Behan lung des Leidens die beste in dem nämlichen Verstande s wenn die Personen, unter welchen das Leiden bevorsteh einander nicht kennen, aber in eben dem Augenblicke, da die Leiden zur Wirklichkeit gelangen soll, einander kennen lern so daß es dadurch unterbleibt.

Und dieses soll sich widersprechen? Ich verstehe nicht, man die Gedanken haben muß, wenn man hier den gerings Widerspruch findet. Der Philosoph redet von verschiede Teilen: warum soll denn das, was er von diesem Teile hauptet, auch von jenem gelten müssen? Ist denn die m lichste Vollkommenheit des einen, notwendig auch die V kommenheit des andern? Oder ist die Vollkommenheit ei Teils auch die Vollkommenheit des Ganzen? Wenn Glückswechsel und das, was Aristoteles unter dem W Leiden begreift, zwei verschiedene Dinge sind, wie sie es si warum soll sich nicht ganz etwas Verschiedenes von ih

sagen lassen? Oder ist es unmöglich, daß ein Ganzes Teile von entgegengesetzten Eigenschaften haben kann? Wo sagt Aristoteles, daß die beste Tragödie nichts als die Vorstellung einer Veränderung des Glückes in Unglück sei? Oder, wo sagt er, daß die beste Tragödie auf nichts, als auf die Erkennung dessen, hinauslaufen müsse, an dem eine grausam widernatürliche That verübet werden sollen? Er sagt weder das eine noch das andere von der Tragödie überhaupt, sondern jedes von einem besondern Teile derselben, welcher dem Ende mehr oder weniger nahe liegen, welcher auf den andern mehr oder weniger Einfluß, und auch wohl gar keinen, haben kann. Der Glückswechsel kann sich mitten in dem Stücke eräugnen, und wenn er schon bis an das Ende fortdauert, so macht er doch nicht selbst das Ende: so ist es z. E. der Glückswechsel im Ödip, der sich bereits zum Schlusse des vierten Akts äußert, zu dem aber noch mancherlei Leiden (παϑη) hinzukommen, mit welchen sich eigentlich das Stück schließet. Gleichfalls kann das Leiden mitten in dem Stücke zur Vollziehung gelangen sollen, und in dem nämlichen Augenblicke durch die Erkennung hintertrieben werden, so daß durch diese Erkennung das Stück nichts weniger als geendet ist; wie in der zweiten Iphigenia des Euripides, wo Orestes, auch schon in dem vierten Akte, von seiner Schwester, die ihn aufzuopfern im Begriffe ist, erkannt wird. Und wie vollkommen wohl jener tragischste Glückswechsel mit der tragischsten Behandlung des Leidens sich in einer und eben derselben Fabel verbinden lasse, kann man an der Merope selbst zeigen. Sie hat die letztere; aber was hindert es, daß sie nicht auch die erstere haben könnte, wenn nämlich Merope, nachdem sie ihren Sohn unter dem Dolche erkannt, durch ihre Beeiferung, ihn nunmehr auch wider den Polyphont zu schützen, entweder

ihr eigenes oder dieses geliebten Sohnes Verderben beförderte? Warum könnte sich dieses Stück nicht eben sowohl mit dem Untergange der Mutter, als des Tyrannen schließen? Warum sollte es einem Dichter nicht frei stehen können, um unser Mitleiden gegen eine so zärtliche Mutter auf das höchste zu treiben, sie durch ihre Zärtlichkeit selst unglücklich werden zu lassen? Oder warum sollte es ihm nicht erlaubt sein, den Sohn, den er der frommen Rache seiner Mutter entrissen, gleichwohl den nachstellungen des Tyrannen unterliegen zu lassen? Würde eine solche Merope, in beiden Fällen, nicht wirklich die beiden Eigenschaften des besten Trauerspiels verbinden, die man bei dem Kunstrichter so widersprechend findet?

Ich merke wohl, was das Mißverständnis veranlasset haben kann. Man hat sich einen Glückswechsel aus dem Bessern in das Schlimmere nicht ohne Leiden, und das durch die Erkennung verhinderte Leiden nicht ohne Glückswechsel denken können. Gleichwohl kann beides gar wohl ohne das andere sein; nicht zu erwähnen, daß auch nicht beides eben die nämliche Person treffen muß, und wenn es die nämliche Person trifft, daß eben nicht beides sich zu der nämlichen Zeit eräugnen darf, sondern eines auf das andere folgen, eines durch das andere verursachet werden kann. Ohne dieses zu überlegen, hat man nur an solche Fälle und Fabeln gedacht, in welchen beide Teile entweder zusammenfließen, oder der eine den andern notwendig ausschließt. Daß es dergleichen giebt, ist unstreitig. Aber ist der Kunstrichter deswegen zu tadeln, der seine Regeln in der möglichsten Allgemeinheit abfaßt, ohne sich um die Fälle zu bekümmern, in welchen seine allgemeinen Regeln in Kollision kommen, und eine Vollkommenheit der andern aufgeopfert werden muß? Setzt ih

)lche Kollision mit sich selbst in Widerspruch? Er sagt:
Teil der Fabel, wenn er seine Vollkommenheit haben
uß von dieser Beschaffenheit sein; jener von einer an-
und ein dritter wiederum von einer andern. Aber wo
gesagt, daß jede Fabel diese Teile alle notwendig haben
? Genug für ihn, daß es Fabeln giebt, die sie alle
können. Wenn eure Fabel aus der Zahl dieser glück-
nicht ist; wenn sie euch nur den besten Glückswechsel,
ur die beste Behandlung des Leidens erlaubt: so unter-
bei welchem von beiden ihr am besten überhaupt fahren
t, und wählet. Das ist es alles!

Neununddreißigstes Stück.

Den 11ten September, 1767.

Ende zwar mag sich Aristoteles widersprochen, oder
oidersprochen haben; Tournemine mag ihn recht ver-
n, oder nicht recht verstanden haben: die Fabel der
)e ist weder in dem einen, noch in dem andern Falle, so
terdings für eine vollkommene tragische Fabel zu erken-
Denn hat sich Aristoteles widersprochen, so behauptet
n sowohl gerade das Gegenteil von ihr, und es muß
ıtersucht werden, wo er das größere Recht hat, ob dort
)ier. Hat er sich aber, nach meiner Erklärung, nicht
prochen, so gilt das Gute, was er davon sagt, nicht von
nzen Fabel, sondern nur von einem einzeln Teile der-
Vielleicht war der Mißbrauch seines Ansehens bei
Pater Tournemine auch nur ein bloßer Jesuiterkniff,
ıs mit guter Art zu verstehen zu geben, daß eine so
nmene Fabel von einem so großen Dichter, als Vol-
bearbeitet, notwendig ein Meisterstück werden müssen.

Doch Tournemine und Tournemeine — Ich fürchte, mei
Leser werden fragen: „Wer ist denn dieser Tournemin
Wir kennen keinen Tournemine." Denn viele dürften il
wirklich nicht kennen; und manche dürften so fragen, weil s
ihn gar zu gut kennen; wie Montesquieu.

Sie belieben also, anstatt des Pater Tournemine, de
Herrn von Voltaire selbst zu substituieren. Denn auch e
sucht uns, von dem verlornen Stücke des Euripides, die näm
lichen irrigen Begriffe zu machen. Auch er sagt, daß Aristo
teles in seiner unsterblichen Dichtkunst nicht anstehe, zu be
haupten, daß die Erkennung der Merope und ihres Sohne
der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühn
sei. Auch er sagt, daß Aristoteles diesen Coup de Théâtr
den Vorzug vor allen andern erteile. Und vom Plutarch ve
sichert er uns gar, daß er dieses Stück des Euripides für da
rührendste von allen Stücken desselben gehalten habe. Diese
letztere ist nun gänzlich aus der Luft gegriffen. Denn Plu
tarch macht von dem Stücke, aus welchem er die Situation de
Merope anführt, nicht einmal den Titel namhaft; er sagt w
der wie es heißt, noch wer der Verfasser desselben sei; g
schweige, daß er es für das rührendste von allen Stücken de
Euripides erkläre.

Aristoteles soll nicht anstehen, zu behaupten, daß die E
kennung der Merope und ihres Sohnes der interessante
Augenblick der ganzen griechischen Bühne sei! Welche Au
drücke: nicht anstehen, zu behaupten! Welche Hyperbe
der interessanteste Augenblick, der ganzen griechischen Bühn
Sollte man hieraus nicht schließen: Aristoteles gehe n
Fleiß alle interessante Augenblicke, welche ein Trauerspiel h
ben könne, durch, vergleiche einen mit dem andern, wiege d
verschiedenen Beispiele, die er von jedem insbesondere bei e

wenigstens den vornehmsten Dichtern gefunden, un=
er ab, und thue endlich so dreist als sicher den Aus=
: diesen Augenblick bei dem Euripides. Gleichwohl
r eine einzelne Art von interessanten Augenblicken,
ihn zum Beispiele anführet; gleichwohl ist er nicht
is einzige Beispiel von dieser Art. Denn Aristoteles
liche Beispiele in der Iphigenia, wo die Schwe=
Bruder, und in der Helle, wo der Sohn die Mut=
tet, eben da die erstern im Begriffe sind, sich gegen
n zu vergehen.

. . . .

es indes mit einer Entdeckung seine Richtigkeit hat,
ich Maffei schmeichelte: so können wir den Plan des
ontes ziemlich genau wissen. Er glaubte ihn näm=
dem Hyginus, in der hundertundvierundachtzigsten
funden zu haben. Denn er hält die Fabeln des
überhaupt, größtenteils für nichts, als für die Argu=
er Tragödien. . . .

Vierzigstes Stück.

Den 15ten September, 1767.

will ich jedoch nicht sagen, daß, weil über der hun=
erundachtzigsten Fabel der Name des Euripides nicht
auch nicht aus dem Kresphont desselben könne ge=
t. Vielmehr bekenne ich, daß sie wirklich den Gang
Verwickelung eines Trauerspieles hat; so daß, wenn
gewesen ist, sie doch leicht eines werden könnte, und
es, dessen Plan der alten Simplicität weit näher
alle neuere Meropen. Man urteile selbst: die Er=

zählung des Hyginus, die ich oben nur verkürzt angeführt, i
nach allen ihren Umständen folgende.

Kresphontes war König von Messenien, und hatte mit sei
ner Gemahlin Merope drei Söhne, als Polyphontes einen
Aufstand gegen ihn erregte, in welchem er, nebst seinen beiden
ältesten Söhnen das Leben verlor. Polyphontes bemächtigte
sich hierauf des Reichs und der Hand der Merope, welche wäh
rend dem Aufruhre Gelegenheit gefunden hatte, ihren dritten
Sohn, namens Telephontes, zu einem Gastfreunde in Ätolien
in Sicherheit bringen zu lassen. Je mehr Telephontes her
anwuchs, desto uuruhiger ward Polyphontes. Er konnte sich
nichts Gutes von ihm gewärtigen, und versprach also dem
jenigen eine große Belohnung, der ihn aus dem Wege räu
men würde. Dieses erfuhr Telephontes; und da er sich num
mehr fähig fühlte, seine Rache zu unternehmen, so machte e
sich heimlich aus Ätolien weg, ging nach Messenien, kam z
dem Tyrannen, sagte, daß er den Telephontes umgebrach
habe, und verlangte die von ihm dafür ausgesetzte Belohnung
Polyphontes nahm ihn auf, und befahl, ihn so lange in seinen
Palaste zu bewirten, bis er ihn weiter ausfragen könne. Tele
phontes ward also in das Gastzimmer gebracht, wo er vo
Müdigkeit einschlief. Indes kam der alte Diener, welche
bisher Mutter und Sohn zu ihren wechselseitigen Botschafte
gebraucht, weinend zu Meropen, und meldete ihr, daß Tel
phontes aus Ätolien weg sei, ohne daß man wisse, wo er hi
gekommen. Sogleich eilet Merope, der es nicht unbekan
geblieben, wessen sich der angekommene Fremde rühme, m
einer Axt nach dem Gastzimmer, und hätte ihn im Schlafe u
fehlbar umgebracht, wenn nicht der Alte, der ihr dahin na
gefolgt, den Sohn noch zur rechten Zeit erkannt, und die Mu
ter an der Frevelthat verhindert hätte. Nunmehr macht

beide gemeinschaftliche Sache, und Merope stellte sich gegen ihren Gemahl ruhig und versöhnt. Polyphontes dünkte sich aller seiner Wünsche gewähret, und wollte den Göttern durch ein feierliches Opfer seinen Dank bezeigen. Als sie aber alle
5 um den Altar versammelt waren, führte Telephontes den Streich, mit dem er das Opferthier fällen zu wollen sich stellte, auf den König; der Tyrann fiel, und Telephontes gelangte zu dem Besitze seines väterlichen Reiches.

Auch hatten, schon in dem sechzehnten Jahrhunderte, zwei
10 italienische Dichter, Joh. Bapt. Liviera und Ponponio Torelli, den Stoff zu ihren Trauerspielen, Kresphont und Merope, aus dieser Fabel des Hyginus genommen, und waren sonach, wie Maffei meinet, in die Fußtapfen des Euripides getreten, ohne es zu wissen. Doch dieser Überzeugung ohn-
15 geachtet, wollte Maffei selbst, sein Werk so wenig zu einer bloßen Divination über den Euripides machen, und den verlornen Kresphont in seiner Merope wieder aufleben lassen, daß er vielmehr mit Fleiß von verschiednen Hauptzügen dieses vermeintlichen Euripidischen Planes abging, und nur
20 die einzige Situation, die ihn vornehmlich darin gerührt hatte, in aller ihrer Ausdehnung zu nutzen suchte.

Die Mutter nämlich, die ihren Sohn so feurig liebte, daß sie sich an dem Mörder desselben mit eigner Hand rächen wollte, brachte ihn auf den Gedanken, die mütterliche Zärt-
25 lichkeit überhaupt zu schildern, und mit Ausschließung aller andern Liebe, durch diese einzige reine und tugendhafte Leidenschaft sein ganzes Stück zu beleben. Was dieser Absicht also nicht vollkommen zusprach, ward verändert; welches besonders die Umstände von Meropens zweiter Verheiratung und von
30 des Sohnes auswärtiger Erziehung treffen mußte. Merope *mußte nicht die Gemahlin des* Polyphonts sein; denn es schien

dem Dichter mit der Gewissenhaftigkeit einer so frommen Mutter zu streiten, sich den Umarmungen eines zweiten Mannes überlassen zu haben, in dem sie den Mörder ihres ersten kannte, und dessen eigene Erhaltung es erforderte, sich durchaus von allen, welche nähere Ansprüche auf den Thron haben 5 könnten, zu befreien. Der Sohn mußte nicht bei einem vornehmen Gastfreunde seines väterlichen Hauses, in aller Sicherheit und Gemächlichkeit, in der völligen Kenntnis seines Standes und seiner Bestimmung, erzogen sein: denn die mütterliche Liebe erkaltet natürlicherweise, wenn sie nicht durch die bestän- 10 digen Vorstellungen des Ungemachs, der immer neuen Gefahren, in welche ihr abwesender Gegenstand geraten kann, gereizet und angestrenget wird. Er mußte nicht in der ausdrücklichen Absicht kommen, sich an dem Tyrannen zu rächen; er muß nicht von Meropen für den Mörder ihres Sohnes ge- 15 halten werden, weil er sich selbst dafür ausgiebt, sondern weil eine gewisse Verbindung von Zufällen diesen Verdacht auf ihn ziehet: denn kennt er seine Mutter, so ist ihre Verlegenheit bei der ersten mündlichen Erklärung aus, und ihr rührender Kummer, ihre zärtliche Verzweiflung hat nicht freies Spiel 20 genug.

Und diesen Veränderungen zufolge, kann man sich den Maffeischen Plan ungefähr vorstellen. Polyphontes regieret bereits funfzehn Jahre, und doch fühlet er sich auf dem Throne noch nicht befestiget genug. Denn das Volk ist noch immer 25 dem Hause seines vorigen Königes zugethan, und rechnet auf den letzten geretteten Zweig desselben. Die Mißvergnügten zu beruhigen, fällt ihm ein, sich mit Meropen zu verbinden. Er trägt ihr seine Hand an, unter dem Vorwande einer wirklichen Liebe. Doch Merope weiset ihn mit diesem Vorwande 30 *zu empfindlich ab*; und nun sucht er durch Drohungen und

ewalt zu erlangen, wozu ihn seine Verstellung nicht verhel-
n können. Eben dringt er am schärfesten in sie; als ein
Jüngling vor ihn gebracht wird, den man auf der Landstraße
über einem Morde ergriffen hat. Ägisth, so nannte sich der
Jüngling, hatte nichts gethan, als sein eignes Leben gegen
einen Räuber verteidiget; sein Ansehen verrät so viel Adel
und Unschuld, seine Rede so viel Wahrheit, daß Merope, die
noch außerdem eine gewisse Falte seines Mundes bemerkt, die
ihr Gemahl mit ihm gemein hatte, bewogen wird, den König
für ihn zu bitten; und der König begnadiget ihn. Doch
gleich darauf vermißt Merope ihren jüngsten Sohn, den sie
einem alten Diener, namens Polydor, gleich nach dem Tode
ihres Gemahls anvertrauet hatte, mit dem Befehle, ihn als
sein eigenes Kind zu erziehen. Er hat den Alten, den er für
seinen Vater hält, heimlich verlassen, um die Welt zu sehen;
aber er ist nirgends wieder aufzufinden. Dem Herze einer
Mutter ahnet immer das Schlimmste; auf der Landstraße ist
jemand ermordet worden; wie, wenn es ihr Sohn gewesen
wäre? So denkt sie, und wird in ihrer bangen Vermutung
durch verschiedene Umstände, durch die Bereitwilligkeit des
Königs, den Mörder zu begnadigen, vornehmlich aber durch
einen Ring bestärket, den man bei dem Ägisth gefunden, und
von dem ihr gesagt wird, daß ihn Ägisth dem Erschlagenen
abgenommen habe. Es ist dieses der Siegelring ihres Ge-
mahls, den sie dem Polydor mitgegeben hatte, um ihn ihrem
Sohne einzuhändigen, wenn er erwachsen, und es Zeit sein
würde, ihm seinen Stand zu entdecken. Sogleich läßt sie den
Jüngling, für den sie vorher selbst gebeten, an eine Säule
binden, und will ihm das Herz mit eigner Hand durchstoßen.
Der Jüngling erinnert *sich* in diesem Augenblicke seiner El-
tern; ihm entfährt der Name Messene; er gedenkt des Ver-

bots seines Vaters, diesen Ort sorgfältig zu vermeiden
rope verlangt hierüber Erklärung: indem kömmt der
dazu, und der Jüngling wird befreiet. So nahe Mer
Erkennung ihres Irrtums war, so tief verfällt sie wi
darein zurück, als sie siehet, wie höhnisch der König üb
Verzweiflung triumphiert. Nun ist Ägisth unfehlb
Mörder ihres Sohnes, und nichts soll ihn vor ihrer
schützen. Sie erfährt mit einbrechender Nacht, daß er
Vorsaale sei, wo er eingeschlafen, und kömmt mit ein
ihm den Kopf zu spalten; und schon hat sie die Axt z
Streiche erhoben, als ihr Polydor, der sich kurz zuvor i
den Vorsaal eingeschlichen, und den schlafenden Ägisth
hatte, in die Arme fällt. Ägisth erwacht und flieh
Polydor entdeckt Meropen ihren eigenen Sohn in de
meinten Mörder ihres Sohnes. Sie will ihm na
würde ihn leicht durch ihre stürmische Zärtlichkeit dem
nen entdeckt haben, wenn sie der Alte nicht auch hier
rückgehalten hätte. Mit frühem Morgen soll ihre V
lung mit dem Könige vollzogen werden; sie muß z
Altare, aber sie will eher sterben, als ihre Einwilligun
len. Indes hat Polydor auch den Ägisth sich kennen g
Ägisth eilet in den Tempel, dränget sich durch das Vo
— das übrige wie bei dem Hyginus.

Einundvierzigstes Stück.

Den 18ten September, 1767.

Je schlechter es, zu Anfange dieses Jahrhunderts, n
italienischen Theater überhaupt aussahe, desto größer
Beifall und das Zujauchzen, womit die Merope des
aufgenommen wurde.

... In Venedig ward 1714, das ganze Karneval hindurch, fast kein anderes Stück gespielt, als Merope; die ganze Welt wollte die neue Tragödie sehen und wieder sehen; und selbst die Operbühnen fanden sich darüber verlassen. Sie ward 5 in einem Jahre viermal gedruckt; und in sechzehn Jahren (von 1714–1730) sind mehr als dreißig Ausgaben, in und außer Italien, zu Wien, zu Paris, zu London davon gemacht worden. Sie ward ins Französische, ins Englische, ins Deutsche übersetzt; und man hatte vor, sie mit allen diesen Über- 10 setzungen zugleich drucken zu lassen. Ins Französische war sie bereits zweimal übersetzt, als der Herr von Voltaire sich nochmals darüber machen wollte, um sie auch wirklich auf die französische Bühne zu bringen. Doch er fand bald, daß dieses durch eine eigentliche Übersetzung nicht geschehen könnte, wo- 15 von er die Ursachen in dem Schreiben an den Marquis, welches er nachher seiner eignen Merope vorsetzte, umständlich angiebt.

„Der Ton," sagt er, „sei in der italienischen Merope viel zu naiv und bürgerlich, und der Geschmack des französischen 20 Parterres viel zu fein, viel zu verzärtelt, als daß ihm die bloße simple Natur gefallen könne. Es wolle die Natur nicht anders als unter gewissen Zügen der Kunst sehen; und diese Züge müßten zu Paris weit anders als zu Verona sein." Das ganze Schreiben ist mit der äußersten Politesse abgefaßt; 25 Maffei hat nirgends gefehlt; alle seine Nachlässigkeiten und Mängel werden auf die Rechnung seines Nationalgeschmacks geschrieben; es sind wohl noch gar Schönheiten, aber leider nur Schönheiten für Italien. Gewiß, man kann nicht höflicher kritisieren! Aber die verzweifelte Höflichkeit! Auch 30 einem Franzosen wird sie gar bald zu Last, wenn seine Eitelkeit im geringsten dabei leidet. Die Höflichkeit macht, daß wir

liebenswürdig scheinen, aber nicht groß; und der Fran
will eben so groß, als liebenswürdig scheinen.

Was folgt also auf die galante Zueignungsschrift des
von Voltaire? Ein Schreiben eines gewissen de la Lind
welcher dem guten Maffei eben so viel Grobheiten sagt
ihm Voltaire Verbindliches gesagt hatte. Der Stil dies
la Lindelle ist ziemlich der Voltairische Stil; es ist Sc
daß eine so gute Feder nicht mehr geschrieben hat, und
gens so unbekannt geblieben ist. Doch Lindelle sei Vol
oder sei wirklich Lindelle: wer einen französischen Janu
sehen will, der vorne auf die einschmeichelndste Weise lä
und hinten die hämischsten Grimassen schneidet, der lese
Briefe in einem Zuge. Ich möchte keinen geschrieben h
am wenigsten aber beide. Aus Höflichkeit bleibet Vo
diesseits der Wahrheit stehen, und aus Verkleinerungs
schweifet Lindelle bis jenseit derselben. Jener hätte fr
tiger, und dieser gerechter sein müssen, wenn man nich
den Verdacht geraten sollte, daß der nämliche Schriftstelle
hier unter einem fremden Namen wieder einbringen w
was er sich dort unter seinem eigenen vergeben habe.

. . . .

Zweiundvierzigstes Stück.

Den 22sten September, 1767.

Es ist nicht zu leugnen, daß ein guter Teil der F
welche Voltaire als Eigentümlichkeiten des italienische
schmacks nur deswegen an seinem Vorgänger zu entschul
scheinet, um sie der italienischen Nation überhaupt zur L
legen, daß, sage ich, diese, und noch mehrere, und noch gr
sich in der Merope des Maffei befinden. Maffei hatte

Jugend viel Neigung zur Poesie; er machte mit vieler
tigkeit Verse, in allen verschiednen Stilen der berühmtes-
Dichter seines Landes: doch diese Neigung und diese
igkeit beweisen für das eigentliche Genie, welches zur
die erfodert wird, wenig oder nichts. Hernach legte er
uf die Geschichte, auf Kritik und Altertümer; und ich
e, ob diese Studien die rechte Nahrung für das tragische
sind. Er war unter Kirchenväter und Diplomen ver-
t, und schrieb wieder die Pfaffe und Basnagen, als er,
esellschaftliche Veranlassung, seine Merope vor die
nahm, und sie in weniger als zwei Monaten zu Stande
e. Wenn dieser Mann, unter solchen Beschäftigungen,
kurzer Zeit, ein Meisterstück gemacht hätte, so müßte er
ßerordentlichste Kopf gewesen sein; oder eine Tragödie
upt ist ein sehr geringfügiges Ding. Was indes ein
rter, von gutem klassischen Geschmacke, der so etwas
für eine Erholung als für eine Arbeit ansieht, die seiner
g wäre, leisten kann, das leistete auch er. Seine Anlage
uchter und ausgedrechselter, als glücklich; seine Charak-
nd mehr nach den Zergliederungen des Moralisten, oder
ekannten Vorbildern in Büchern, als nach dem Leben
dert; sein Ausdruck zeigt von mehr Phantasie, als Ge-
der Litterator und der Versifikateur läßt sich überall spü-
ber nur selten das Genie und der Dichter.

Versifikateur läuft er den Beschreibungen und Gleich-
zu sehr nach. Er hat verschiedene ganz vortreffliche,
Gemälde, die in seinem Munde nicht genug bewundert
n könnten; aber in dem Munde seiner Personen uner-
h sind, und in die lächerlichsten Ungereimtheiten aus-
. . .
Litterator hat er zu viel Achtung für die Simplicität

der alten griechischen Sitten, und für das Kostüm bezeigt, m
welchem wir sie bei dem Homer und Euripides geschildert fi
den, das aber allerdings um etwas, ich will nicht sagen ve
edelt, sondern unserm Kostüm näher gebracht werden mu
wenn es der Rührung im Trauerspiele nicht mehr schädli
als zuträglich sein soll. Auch hat er zu geflissentlich schi
Stellen aus den Alten nachzuahmen gesucht, ohne zu un
scheiden, aus was für einer Art von Werken er sie entle
und in was für eine Art von Werken er sie überträgt. . .

Dem ohngeachtet möchten sich wiederum Stellen fin
wo man wünschen dürfte, daß sich der Litterator weniger
gessen hätte. Z. E. Nachdem die Erkennung vorgegan
und Merope einsieht, in welcher Gefahr sie zweimal gew
sei, ihren eignen Sohn umzubringen, so läßt er die Ism
voller Erstaunen ausrufen: „Welche wunderbare Begeben
wunderbarer, als sie jemals auf einer Bühne erdichtet w
den!“ . . . Maffei hat sich nicht erinnert, daß die Geschi
seines Stücks in eine Zeit fällt, da noch an kein Theater ged
war; in die Zeit vor dem Homer, dessen Gedichte den er
Samen des Drama ausstreuten. Ich würde diese Unachts
keit niemanden als ihm aufmutzen, der sich in der Vor
entschuldigen zu müssen glaubte, daß er den Namen Mes
zu einer Zeit brauche, da ohne Zweifel noch keine Stadt
ses Namens gewesen, weil Homer keiner erwähne.
Dichter kann es mit solchen Kleinigkeiten halten, wie er w
nur verlangt man, daß er sich immer gleich bleibet, und
er sich nicht einmal über etwas Bedenken macht, worübe
ein andermal kühnlich weggeht; wenn man nicht glauben
daß er den Anstoß vielmehr aus Unwissenheit nicht gese
als nicht sehen wollen. Überhaupt würden mir die anges
ten Zeilen nicht gefallen, wenn sie auch keinen Anachronis

enthielten. Der tragische Dichter sollte alles vermeiden, was die Zuschauer an ihre Illusion erinnern kann; denn sobald sie daran erinnert sind, so ist sie weg. Hier scheinet es zwar, als ob Maffei die Illusion eher noch bestärken wollen, indem er 5 das Theater ausdrücklich außer dem Theater annehmen läßt; doch die bloßen Worte, Bühne und erdichten, sind der Sache schon nachteilig, und bringen uns geraden Weges dahin, wovon sie uns abbringen sollen. Dem komischen Dichter ist es eher erlaubt, auf diese Weise seiner Vorstellung Vorstellun- 10 gen entgegenzusetzen; denn unser Lachen zu erregen, braucht es des Grades der Täuschung nicht, den unser Mitleiden erfordert.

Ich habe schon gesagt, wie hart de la Lindelle dem Maffei mitspielt. Nach seinem Urteile hat Maffei sich mit dem 15 begnügt, was ihm sein Stoff von selbst anbot, ohne die geringste Kunst dabei anzuwenden; sein Dialog ist ohne alle Wahrscheinlichkeit, ohne allen Anstand und Würde; da ist so viel Kleines und Kriechendes, das kaum in einem Possenspiele, in der Bude des Harlekins zu dulden wäre; alles 20 wimmelt von Ungereimtheiten und Schulschnitzern. „Mit einem Worte," schließt er, „das Werk des Maffei enthält einen schönen Stoff, ist aber ein sehr elendes Stück. Alle Welt kömmt in Paris darin überein, daß man die Vorstellung desselben nicht würde haben aushalten können; und in Italien 25 selbst wird von verständigen Leuten sehr wenig daraus gemacht. Vergebens hat der Verfasser auf seinen Reisen die elendesten Schriftsteller in Sold genommen, seine Tragödie zu übersetzen; er konnte leichter einen Übersetzer bezahlen, als sein Stück verbessern."

30 So wie es selten Komplimente giebt, ohne alle Lügen, so finden sich auch selten Grobheiten ohne alle Wahrheit. Lin-

zählung des Hyginus, die ich oben nur verkürzt angeführt, i
nach allen ihren Umständen folgende.

Kresphontes war König von Messenien, und hatte mit sei
ner Gemahlin Merope drei Söhne, als Polyphontes eine
Aufstand gegen ihn erregte, in welchem er, nebst seinen beide
ältesten Söhnen das Leben verlor. Polyphontes bemächtig
sich hierauf des Reichs und der Hand der Merope, welche wä
rend dem Aufruhre Gelegenheit gefunden hatte, ihren dritte
Sohn, namens Telephontes, zu einem Gastfreunde in Ätoli
in Sicherheit bringen zu lassen. Je mehr Telephontes he
anwuchs, desto uuruhiger ward Polyphontes. Er konnte si
nichts Gutes von ihm gewärtigen, und versprach also de
jenigen eine große Belohnung, der ihn aus dem Wege rä
men würde. Dieses erfuhr Telephontes; und da er sich nu
mehr fähig fühlte, seine Rache zu unternehmen, so machte
sich heimlich aus Ätolien weg, ging nach Messenien, kam
dem Tyrannen, sagte, daß er den Telephontes umgebra
habe, und verlangte die von ihm dafür ausgesetzte Belohnun
Polyphontes nahm ihn auf, und befahl, ihn so lange in seine
Palaste zu bewirten, bis er ihn weiter ausfragen könne. Te
phontes ward also in das Gastzimmer gebracht, wo er v
Müdigkeit einschlief. Indes kam der alte Diener, welch
bisher Mutter und Sohn zu ihren wechselseitigen Botschaft
gebraucht, weinend zu Meropen, und meldete ihr, daß Te
phontes aus Ätolien weg sei, ohne daß man wisse, wo er h
gekommen. Sogleich eilet Merope, der es nicht unbekan
geblieben, wessen sich der angekommene Fremde rühme,
einer Axt nach dem Gastzimmer, und hätte ihn im Schlafe
fehlbar umgebracht, wenn nicht der Alte, der ihr dahin na
gefolgt, den Sohn noch zur rechten Zeit erkannt, und die M
ter an der Frevelthat verhindert hätte. Nunmehr mach

ich übergehe die beiden Punkte, bei welchen es Voltaire
t fühlte, daß der Wurf auf ihn zurückpralle. . . .
ndelle wirft dem Maffei vor, daß er seine Scenen oft
verbinde, daß er das Theater oft leer lasse, daß seine
onen oft ohne Ursache aufträten und abgingen; alles
ntliche Fehler, die man heutzutage auch dem armselig-
Poeten nicht mehr verzeihe. — Wesentliche Fehler dieses?
) das ist die Sprache der französischen Kunstrichter über-
ıt; die muß ich ihm schon lassen, wenn ich nicht ganz von
e mit ihm anfangen will. So wesentlich oder unwesent-
sie aber auch sein mögen; wollen wir es Lindellen auf
Wort glauben, daß sie bei den Dichtern seines Volks so
n sind? Es ist wahr, sie sind es, die sich der größten
:lmäßigkeit rühmen; aber sie sind es auch, die entweder
n Regeln eine solche Ausdehnung geben, daß es sich kaum
r der Mühe verlohnet, sie als Regeln vorzutragen, oder
uf eine solche linke und gezwungene Art beobachten, daß
eit mehr beleidiget, sie so beobachtet zu sehen, als gar
. Besonders ist Voltaire ein Meister, sich die Fesseln
Kunst so leicht, so weit zu machen, daß er alle Freiheit
lt, sich zu bewegen, wie er will; und doch bewegt er sich
o plump und schwer, und macht so ängstliche Verdrehun-
daß man meinen sollte, jedes Glied von ihm sei an ein
nderes Klotz geschmiedet. Es kostet mir Überwindung,
Werk des Genies aus diesem Gesichtspunkte zu betrachten;
da es, bei der gemeinen Klasse von Kunstrichtern, noch
:hr Mode ist, es fast aus keinem andern, als aus diesem,
betrachten; da es der ist, aus welchem die Bewunderer
französischen Theaters, das lauteste Geschrei erheben: so
ich doch erst genauer hinsehen, ehe ich in ihr Geschrei
einstimme.

1. Die Scene ist zu Messene, in dem Palaste der Merope. Das ist, gleich anfangs, die strenge Einheit des Ortes nicht, welche, nach den Grundsätzen und Beispielen der Alten, ein Hedelin verlangen zu können glaubte. Die Scene muß kein ganzer Palast, sondern nur ein Teil des Palastes sein, wie ihn das Auge aus einem und eben demselben Standorte zu übersehen fähig ist. Ob sie ein ganzer Palast, oder eine ganze Stadt, oder eine ganze Provinz ist, das macht im Grunde einerlei Ungereimtheit. Doch schon Corneille gab diesem Gesetze, von dem sich ohnedem kein ausdrückliches Gebot bei den Alten findet, die weitere Ausdehnung, und wollte, daß eine einzige Stadt zur Einheit des Ortes hinreichend sei. Wenn er seine besten Stücke von dieser Seite rechtfertigen wollte, so mußte er wohl so nachgebend sein. Was Corneillen aber erlaubt war, das muß Voltairen recht sein. Ich sage also nichts dagegen, daß eigentlich die Scene bald in dem Zimmer der Königin, bald in dem oder jenem Saale, bald in dem Vorhofe, bald nach dieser bald nach einer andern Aussicht, muß gedacht werden. Nur hätte er bei diesen Abwechselungen auch die Vorsicht brauchen sollen, die Corneille dabei empfahl: sie müssen nicht in dem nämlichen Akte, am wenigsten in der nämlichen Scene angebracht werden. Der Ort, welcher zu Anfange des Akts ist, muß durch diesen ganzen Akt dauern; und ihn vollends in eben derselben Scene abändern, oder auch nur erweitern oder verengern, ist die äußerste Ungereimtheit von der Welt. . . .

Fünfundvierzigstes Stück.

Den 2ten Oktober, 1767.

2. Nicht weniger bequem hat es sich der Herr von Voltaire mit der Einheit der Zeit gemacht. Man denke sich einmal alles das, was er in seiner Merope vorgehen läßt, an einem Tage geschehen; und sage, wie viel Ungereimtheiten man sich dabei denken muß. Man nehme immer einen völligen, natürlichen Tag; man gebe ihm immer die dreißig Stunden, auf die Corneille ihn auszudehnen erlauben will. Es ist wahr, ich sehe zwar keine physikalische Hindernisse, warum alle die Begebenheiten in diesem Zeitraume nicht hätten geschehen können; aber desto mehr moralische. Es ist freilich nicht unmöglich, daß man innerhalb zwölf Stunden um ein Frauenzimmer anhalten und mit ihr getrauet sein kann; besonders, wenn man es mit Gewalt vor den Priester schleppen darf. Aber wenn es geschieht, verlangt man nicht eine so gewaltsame Beschleunigung durch die allertriftigsten und dringendsten Ursachen gerechtfertiget zu wissen? Findet sich hingegen auch kein Schatten von solchen Ursachen, wodurch soll uns, was bloß physikalischerweise möglich ist, denn wahrscheinlich werden? Der Staat will sich einen König wählen; Polyphont und der abwesende Ägisth können allein dabei in Betrachtung kommen; um die Ansprüche des Ägisth zu vereiteln, will Polyphont die Mutter desselben heiraten; an eben demselben Tage, da die Wahl geschehen soll, macht er ihr den Antrag; sie weiset ihn ab; die Wahl geht vor sich, und fällt für ihn aus; Polyphont ist also König, und man sollte glauben, Ägisth möge nunmehr erscheinen, wenn er wolle, der neuerwählte König könne es, vors erste, mit ihm ansehen. Nichts weniger; er bestehet auf der Heirat, und bestehet darauf, daß sie noch

desselben Tages vollzogen werden soll; eben des Tages, a
dem er Meropen zum erstenmale seine Hand angetragen; ebe
des Tages, da ihn das Volk zum Könige ausgerufen. Ei
so alter Soldat, und ein so hitziger Freier! Aber seine Frei
erei ist nichts als Politik. Desto schlimmer; diejenige, die e
in sein Interesse verwickeln will, so zu mißhandeln! . .
Was hilft es nun also dem Dichter, daß die besondern
Handlungen eines jeden Akts zu ihrer wirklichen Eräugun
ungefähr nicht viel mehr Zeit brauchen würden, als auf di
Vorstellung dieses Aktes geht; und daß diese Zeit mit der
welche auf die Zwischenakte gerechnet werden muß, noch lang
keinen völligen Umlauf der Sonne erfodert: hat er darum
die Einheit der Zeit beobachtet? Die Worte dieser Regel hat
er erfüllt, aber nicht ihren Geist. Denn was er an einem
Tage thun läßt, kann zwar an einem Tage gethan werden,
aber kein vernünftiger Mensch wird es an einem Tage thun.
Es ist an der physischen Einheit der Zeit nicht genug; es muß
auch die moralische dazu kommen, deren Verletzung allen und
jeden empfindlich ist, anstatt daß die Verletzung der erstern, ol
sie gleich meistens eine Unmöglichkeit involvieret, dennoch nich
immer so allgemein anstößig ist, weil diese Unmöglichkeit vie
len unbekannt bleiben kann. Wenn z. E. in einem Stück
von einem Orte zum andern gereiset wird, und diese Reise a
lein mehr als einen ganzen Tag erfodert, so ist der Fehle
nur denen merklich, welche den Abstand des einen Ortes vo
dem andern wissen. Nun aber wissen nicht alle Menschen d
geographischen Distanzen; aber alle Menschen können es c
sich selbst merken, zu welchen Handlungen man sich eine
Tag, und zu welchen man sich mehrere nehmen sollte. W
cher Dichter also die physische Einheit der Zeit nicht ande
als durch Verletzung der moralischen zu beobachten versteh

und sich kein Bedenken macht, diese jener aufzuopfern, der verstehet sich sehr schlecht auf seinen Vorteil, und opfert das Wesentlichere dem Zufälligen auf. — Maffei nimmt doch wenigstens noch eine Nacht zu Hilfe; und die Vermählung, die Po-
5 lyphont der Merope heute andeutet, wird erst den Morgen darauf vollzogen. Auch ist es bei ihm nicht der Tag, an welchem Polyphont den Thron besteiget; die Begebenheiten pressen sich folglich weniger; sie eilen, aber sie übereilen sich nicht. Voltairens Polyphont ist ein Ephemeron von einem
10 Könige, der schon darum den zweiten Tag nicht zu regieren verdienet, weil er den ersten seine Sache so gar albern und dumm anfängt.

3. Maffei, sagt Lindelle, verbinde öfters die Scenen nicht, und das Theater bleibe leer; ein Fehler, den man heutzu-
15 tage auch den geringsten Poeten, nicht verzeihe. „Die Verbindung der Scenen," sagt Corneille, „ist eine große Zierde eines Gedichts, und nichts kann uns von der Stetigkeit der Handlung besser versichern, als die Stetigkeit der Vorstellung. Sie ist aber doch nur eine Zierde, und keine Regel; denn die
20 Alten haben sich ihr nicht immer unterworfen u. s. w." Wie? ist die Tragödie bei den Franzosen seit ihrem großen Corneille so viel vollkommener geworden, daß das, was dieser bloß für eine mangelnde Zierde hielt, nunmehr ein unverzeihlicher Fehler ist? Oder haben die Franzosen seit ihm das Wesent-
25 liche der Tragödie noch mehr verkennen gelernt, daß sie auf Dinge einen so großen Wert legen, die im Grunde keinen haben? Bis uns diese Frage entschieden ist, mag Corneille immer wenigstens eben so glaubwürdig sein, als Lindelle; und was, nach jenem, also eben noch kein ausgemachter Fehler
30 bei dem Maffei ist, mag gegen den minder streitigen des Voltaire aufgehen, nach welchem er das Theater öfters länger

voll läßt, als es bleiben sollte. Wenn z. E., in dem erste
Akte, Polyphont zu der Königin kömmt, und die Königin mi
der dritten Scene abgeht, mit was für Recht kann Polyphon
in dem Zimmer der Königin verweilen? Ist dieses Zimme
der Ort, wo er sich gegen seinen Vertrauten so frei heraus
lassen sollte? Das Bedürfnis des Dichters verrät sich i
der vierten Scene gar zu deutlich, in der wir zwar Dinge e
fahren, die wir notwendig wissen müssen, nur daß wir s
an einem Orte erfahren, wo wir es nimmermehr erwart
hätten.

4. Maffei motiviert das Auftreten und Abgehen seiner Pe
sonen oft gar nicht: — und Voltaire motiviert es eben so
falsch; welches wohl noch schlimmer ist. Es ist nicht genu
daß eine Person sagt, warum sie kömmt, man muß auch a
der Verbindung einsehen, daß sie darum kommen müsse
Es ist nicht genug, daß sie sagt, warum sie abgeht, man m
auch in dem Folgenden sehen, daß sie wirklich darum abgega
gen ist. Denn sonst ist das, was ihr der Dichter desfalls
den Mund legt, ein bloßer Vorwand, und keine Ursach
Wenn z. E. Eurikles in der dritten Scene des zweiten A
abgeht, um, wie er sagt, die Freunde der Königin zu versa
meln; so müßte man von diesen Freunden und von die
ihrer Versammlung auch hernach etwas hören. Da wir ab
nichts davon zu hören bekommen, so ist sein Vorgehen
schülerhaftes Peto veniam exeundi, mit der ersten bes
Lügen, die dem Knaben einfällt. Er geht nicht ab, um d
zu thun, was er sagt, sondern um, ein paar Zeilen dara
mit einer Nachricht wiederkommen zu können, die der P
durch keinen andern erteilen zu lassen wußte. . . .

Sechsundvierzigstes Stück.

Den 6ten Oktober, 1767.

Ein anderes ist, sich mit den Regeln abfinden; ein anderes, sie wirklich beobachten. Jenes thun die Franzosen; dieses scheinen nur die Alten verstanden zu haben.

Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene notwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mußten, und diese Menge immer die nämliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermaßen der bloßen Neugierde wegen zu thun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und eben denselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und eben denselben Tag einschränken. Dieser Einschränkung unterwarfen sie sich denn auch bona fide; aber mit einer Biegsamkeit, mit einem Verstande, daß sie, unter neunmalen, siebenmal weit mehr dabei gewannen, als verloren. Denn sie ließen sich diesen Zwang einen Anlaß sein, die Handlung selbst so zu simplifiieren, alles Überflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie, auf ihre wesentlichsten Bestandteile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangte.

Die Franzosen hingegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Geschmack fanden, die durch die wilden In-

triguen der spanischen Stücke schon verwöhnt waren, ehe sie die griechische Simplicität kennen lernten, betrachteten die Einheiten der Zeit und des Orts, nicht als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse, welche sie auch ihren reichern und verwickeltern Handlungen in eben der Strenge anpassen müßten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern könnte, dem sie doch gänzlich entsagt hatten. Da sie abe[r] fanden, wie schwer, ja wie unmöglich öfters, dieses sei: s[o] trafen sie mit den tyrannischen Regeln, welchen sie ihre[n] völligen Gehorsam aufzukündigen, nicht Mut genug hatten ein Abkommen. Anstatt eines einzigen Ortes, führten si[e] einen unbestimmten Ort ein, unter dem man sich bald den bald jenen, einbilden könne; genug, wenn diese Orte zusam men nur nicht gar zu weit auseinander lägen, und keiner ein besondere Verzierung bedürfe, sondern die nämliche Verzie rung ungefähr dem einen so gut als dem andern zukomme[n] könne. Anstatt der Einheit des Tages schoben sie die Einhei[t] der Dauer unter; und eine gewisse Zeit, in der man von kei nem Aufgehen und Untergehen der Sonne hörte, in der nie mand zu Bette ging, wenigstens nicht öfterer als einmal z[u] Bette ging, mochte sich doch sonst noch so viel und mancherl[ei] darin eräugnen, ließen sie für einen Tag gelten.

Niemand würde ihnen dieses verdacht haben; denn unstre tig lassen sich auch so noch vortreffliche Stücke machen; und da[s] Sprichwort sagt, bohre das Brett, wo es am dünnsten ist. – Aber ich muß meinen Nachbar nur auch da bohren lassen. I[ch] muß ihm nicht immer nur die dickeste Kante, den astigst[en] Teil des Brettes zeigen, und schreien: Da bohre mir durc[h] da pflege ich durchzubohren! — Gleichwohl schreien die fra[n]zösischen Kunstrichter alle so; besonders wenn sie auf die d[r]

matischen Stücke der Engländer kommen. Was für ein Aufhebens machen sie von der Regelmäßigkeit, die sie sich so unendlich erleichtert haben! — Doch mir ekelt, mich bei diesen Elementen länger aufzuhalten.

Möchten meinetwegen Voltairens und Maffeis Merope acht Tage dauern, und an sieben Orten in Griechenland spielen! Möchten sie aber auch nur die Schönheiten haben, die mich diese Pedanterieen vergessen machen!

Die strengste Regelmäßigkeit kann den kleinsten Fehler in den Charakteren nicht aufwiegen. Wie abgeschmackt Polyphont bei dem Maffei öfters spricht und handelt, ist Lindellen nicht entgangen. Er hat recht über die heillosen Maximen zu spotten, die Maffei seinem Tyrannen in den Mund legt. Die Edelsten und Besten des Staats aus dem Wege zu räumen; das Volk in alle die Wollüste zu versenken, die es entkräften und weibisch machen können; die größten Verbrechen, unter dem Scheine des Mitleids und der Gnade, ungestraft zu lassen u. s. w. wenn es einen Tyrannen giebt, der diesen unsinnigen Weg zu regieren einschlägt, wird er sich dessen auch rühmen? So schildert man die Tyrannen in einer Schulübung; aber so hat noch keiner von sich selbst gesprochen. — Es ist wahr, so gar frostig und wahnwitzig läßt Voltaire seinen Polyphont nicht deklamieren; aber mitunter läßt er ihn doch auch Dinge sagen, die gewiß kein Mann von dieser Art über die Zunge bringt. Z. E.

> — Des Dieux quelquefois la longue patience
> Fait sur nous à pas lents descendre la vengeance —

Ein Polyphont sollte diese Betrachtung wohl machen; aber er macht sie nie. Noch weniger wird er sie in dem Augenblicke machen, da er sich zu neuen Verbrechen aufmuntert:

> Eh bien, encor ce crime! — —

Wie unbesonnen, und in den Tag hinein, er gegen A
handelt, habe ich schon berührt. Sein Betragen ge
Ägisth sieht einem eben so verschlagenen als entsch
Manne, wie ihn uns der Dichter von Anfange schild
weniger ähnlich. Ägisth hätte bei dem Opfer gera
erscheinen müssen. Was soll er da? Ihm Gehorsa
ren? In den Augen des Volks? Unter dem Geschr
verzweifelnden Mutter? Wird da nicht unfehlbar ge
was er zuvor selbst besorgte? Er hat sich für seine
alles von dem Ägisth zu versehen; Ägisth verlangt n
Schwert wieder, um den ganzen Streit zwischen ih
eins zu entscheiden; und diesen tollkühnen Ägisth läß
an dem Altare, wo das erste das beste, was ihm in d
fällt, ein Schwert werden kann, so nahe kommen?
lyphont des Maffei ist von diesen Ungereimtheiten fre
dieser kennt den Ägisth nicht, und hält ihn für seinen
Warum hätte Ägisth sich ihm also bei dem Altare nich
dürfen? Niemand gab auf seine Bewegungen a
Streich war geschehen, und er zu dem zweiten schon
ehe es noch einem Menschen einkommen konnte, de
zu rächen.

„Merope," sagt Lindelle, „wenn sie bei dem Maffei
daß ihr Sohn ermordet sei, will dem Mörder das H
dem Leibe reißen, und es mit ihren Zähnen zerfleische
heißt, sich wie eine Kannibalin, und nicht wie eine
Mutter ausdrücken; das Anständige muß überall be
werden." Ganz recht; aber obgleich die französische
delikater ist, als daß sie so in ein rohes Herz, ohne S
Schmalz, beißen sollte: so dünkt mich doch, ist sie im
eben so gut Kannibalin, als die italienische.

Siebenundvierzigstes Stück.

Den 9ten Oktober, 1767.

) wie das? — Wenn es unstreitig ist, daß man den
hen mehr nach seinen Thaten, als nach seinen Reden
: muß; daß ein rasches Wort, in der Hitze der Leiden=
ausgestoßen, für seinen moralischen Charakter wenig,
iberlegte kalte Handlung aber alles beweiset: so werde
hl recht haben. Merope, die sich in der Ungewißheit,
cher sie von dem Schicksale ihres Sohnes ist, dem bang=
ummer überläßt, die immer das Schrecklichste besorgt,
: der Vorstellung, wie unglücklich ihr abwesender Sohn
ht sei, ihr Mitleid über alle Unglückliche erstrecket: ist
jöne Ideal einer Mutter. Merope, die in dem Augen=
da sie den Verlust des Gegenstandes ihrer Zärtlichkeit
t, von ihrem Schmerze betäubt dahinsinkt, und plötzlich,
sie den Mörder in ihrer Gewalt höret, wieder auf=
t, und tobet, und wütet, und die blutigste schrecklichste
an ihm zu vollziehen drohet, und wirklich vollziehen
. wenn er sich eben unter ihren Händen befände: ist
)ieses Ideal, nur in dem Stande einer gewaltsamen
ung, in welchem es an Ausdruck und Kraft gewinnet,
3 an Schönheit und Rührung verloren hat. Aber Me=
)ie sich zu dieser Rache Zeit nimmt, Anstalten dazu vor=
Feierlichkeiten dazu anordnet, und selbst die Henkerin
iicht töten sondern martern, nicht strafen sondern ihre
an der Strafe weiden will: ist das auch noch eine Mut=
Freilich wohl; aber eine Mutter, wie wir sie uns un=
ı Kannibalinnen denken; eine Mutter, wie es jede Bärin
Diese Handlung der Merope gefalle wem da will; mir

sage er es nur nicht, daß sie ihm gefällt, wenn ich ihn n
eben so sehr verachten, als verabscheuen soll.

Vielleicht dürfte der Herr von Voltaire auch dieses zu ein
Fehler des Stoffes machen; vielleicht dürfte er sagen, M
rope müsse ja wohl den Ägisth mit eigner Hand umbring
wollen, oder der ganze Coup de Théâtre, den Aristoteles
sehr anpreise, der die empfindlichen Athenienser ehedem so se
entzückt habe, falle weg. Aber der Herr von Voltaire würl
sich wiederum irren, und die willkürlichen Abweichungen de
Maffei abermals für den Stoff selbst nehmen. Der Sto
erfordert zwar, daß Merope den Ägisth mit eigner Hand e
morden will, allein er erfordert nicht, daß sie es mit aller Übe
legung thun muß. Und so scheinet sie es auch bei dem Eur
pides nicht gethan zu haben, wenn wir anders die Fabel de
Hyginus für den Auszug seines Stücks annehmen dürfen...

Daß die Unschicklichkeit, mit welcher Polyphont nach fun
zehn Jahren die veraltete Merope zur Gemahlin verlang
eben so wenig ein Fehler des Stoffes ist, habe ich schon b
rührt. Denn nach der Fabel des Hyginus hatte Polypho
Meropen gleich nach der Ermordung des Kresphonts gehei
tet; und es ist sehr glaublich, daß selbst Euripides diesen U
stand so angenommen hatte. Warum sollte er auch nich
Eben die Gründe, mit welchen Eurikles, beim Voltaire, M
ropen itzt nach funfzehn Jahren bereden will, dem Tyrann
ihre Hand zu geben, hätten sie auch vor funfzehn Jahr
dazu vermögen können. Es war sehr in der Denkungsart d
alten griechischen Frauen, daß sie ihren Abscheu gegen
Mörder ihrer Männer überwanden und sie zu ihren zwei
Männern annahmen, wenn sie sahen, daß den Kindern ih
ersten Ehe Vorteil daraus erwachsen könne. Ich erinn
mich etwas Ähnliches in dem griechischen Roman des Charito

den d'Orville herausgegeben, ehedem gelesen zu haben, wo eine Mutter das Kind selbst, welches sie noch unter ihrem Herzen trägt, auf eine sehr rührende Art darüber zum Richter nimmt. Ich glaube, die Stelle verdiente angeführt zu werden; aber ich habe das Buch nicht bei der Hand. Genug, daß das, was dem Eurikles Voltaire selbst in den Mund legt, hinreichend gewesen wäre, die Aufführung seiner Merope zu rechtfertigen, wenn er sie als die Gemahlin des Polyphonts eingeführet hätte. Die kalten Scenen einer politischen Liebe wären dadurch weggefallen; und ich sehe mehr als einen Weg, wie das Interesse durch diesen Umstand selbst noch weit lebhafter, und die Situationen noch weit intriguanter hätten werden können.

Doch Voltaire wollte durchaus auf dem Wege bleiben, den ihm Maffei gebahnet hatte, und weil es ihm gar nicht einmal einfiel, daß es einen bessern geben könne, daß dieser bessere eben der sei, der schon vor alters befahren worden, so begnügte er sich auf jenem ein paar Sandsteine aus dem Gleise zu räumen, über die er meinet, daß sein Vorgänger fast umgeschmissen hätte. Würde er wohl sonst auch dieses von ihm beibehalten haben, daß Ägisth, unbekannt mit sich selbst, von ungefähr nach Messene geraten, und daselbst durch kleine zweideutige Merkmale in den Verdacht kommen muß, daß er der Mörder seiner selbst sei? Bei dem Euripides kannte sich Ägisth vollkommen, kam in dem ausdrücklichen Vorsatze, sich zu rächen, nach Messene, und gab sich selbst für den Mörder des Ägisth aus; nur daß er sich seiner Mutter nicht entdeckte, es sei aus Vorsicht, oder aus Mißtrauen, oder aus was sonst für Ursache, an der es ihm der Dichter gewiß nicht wird haben mangeln lassen. Ich habe zwar oben dem Maffei einige Gründe zu allen den Veränderungen, die er mit dem Plane

des Euripides gemacht hat, von meinem Eigenen geliehen. Aber ich bin weit entfernt, die Gründe für wichtig, und die Veränderungen für glücklich genug auszugeben. Vielmehr behaupte ich, daß jeder Tritt, den er aus den Fußtapfen des Griechen zu thun gewagt, ein Fehltritt geworden. Daß sich 5 Ägisth nicht kennet, daß er von ungefähr nach Messene kömmt, und per combinazione d'accidenti (wie Maffei es ausdrückt) für den Mörder des Ägisth gehalten wird, giebt nicht allein der ganzen Geschichte ein sehr verwirrtes, zweideutiges und romanenhaftes Ansehen, sondern schwächt auch das Interesse 10 ungemein. Bei dem Euripides wußte es der Zuschauer von dem Ägisth selbst, daß er Ägisth sei, und je gewisser er es wußte, daß Merope ihren eignen Sohn umzubringen kommt, desto größer mußte notwendig das Schrecken sein, das ihn darüber befiel, desto quälender das Mitleid, welches er voraus 15 sahe, falls Merope an der Vollziehung nicht zu rechter Zeit verhindert würde. Bei dem Maffei und Voltaire hingegen, vermuten wir es nur, daß der vermeinte Mörder des Sohnes der Sohn wohl selbst sein könne, und unser größtes Schrecken ist auf den einzigen Augenblick verspäret, in welchem es 20 Schrecken zu sein aufhöret. Das Schlimmste dabei ist noch dieses, daß die Gründe, die uns in dem jungen Fremdlinge den Sohn der Merope vermuten lassen, eben die Gründe sind, aus welchen es Merope selbst vermuten sollte; und daß wir ihn, besonders bei Voltairen, nicht in dem allergeringsten 25 Stücke näher und zuverlässiger kennen, als sie ihn selbst kennen kann. Wir trauen also diesen Gründen entweder eben so viel, als ihnen Merope trauet, oder wir trauen ihnen mehr. Trauen wir ihnen eben so viel, so halten wir den Jüngling mit ihr für einen Betrüger, und das Schicksal, das sie ihm 30 zugedacht, kann uns nicht sehr rühren. Trauen wir ihnen

so tadeln wir Meropen, daß sie nicht besser darauf mer-
d sich von weit seichtern Gründen hinreißen läßt. Bei-
er taugt nicht.

Achtundvierzigstes Stück.

Den 13ten Oktober, 1767.

t wahr, unsere Überraschung ist größer, wenn wir es
er mit völliger Gewißheit erfahren, daß Ägisth Ägisth
bis es Merope selbst erfährt. Aber das armselige
zen einer Überraschung! Und was braucht der Dich-
zu überraschen? Er überrasche seine Personen, so
will; wir werden unser Teil schon davon zu nehmen
wenn wir, was sie ganz unvermutet treffen muß, auch
lange vorausgesehen haben. Ja, unser Anteil wird
lebhafter und stärker sein, je länger und zuverlässiger
vorausgesehen haben.

will, über diesen Punkt, den besten französischen
hter für mich sprechen lassen. „In den verwickelten
," sagt Diderot, „ist das Interesse mehr die Wirkung
ns, als der Reden; in den einfachen Stücken hingegen
mehr die Wirkung der Reden, als des Plans. Allein
muß sich das Interesse beziehen? Auf die Personen?
uf die Zuschauer? Die Zuschauer sind nichts als
von welchen man nichts weiß. Folglich sind es die
n, die man vor Augen haben muß. Ohnstreitig!
sse man den Knoten schürzen, ohne daß sie es wissen;
e sei alles undurchdringlich; diese bringe man, ohne
es merken, der Auflösung immer näher und näher.
ese nur in Bewegung, so werden wir Zuschauer den
en Bewegungen schon auch nachgeben, sie schon auch

empfinden müssen. — Weit gefehlt, daß ich mit den meisten, die von der dramatischen Dichtkunst geschrieben haben, glauben sollte, man müsse die Entwicklung vor dem Zuschauer verbergen. Ich dächte vielmehr, es sollte meine Kräfte nicht übersteigen, wenn ich mir ein Werk zu machen vorsetzte, wo die Entwicklung gleich in der ersten Scene verraten würde, und aus diesem Umstande selbst das allerstärkeste Interesse entspränge. — Für den Zuschauer muß alles klar sein. Er ist der Vertraute einer jeden Person; er weiß alles was vorgeht, alles was vorgegangen ist; und es giebt hundert Augenblicke, wo man nichts Bessers thun kann, als daß man ihm gerade voraussagt, was noch vorgehen soll. — O ihr Verfertiger allgemeiner Regeln, wie wenig versteht ihr die Kunst, und wie wenig besitzt ihr von dem Genie, das die Muster hervorgebracht hat, auf welche ihr sie bauet, und das sie übertreten kann, so oft es ihm beliebt! — Meine Gedanken mögen so parador scheinen, als sie wollen: so viel weiß ich gewiß, daß für *eine* Gelegenheit, wo es nützlich ist, dem Zuschauer einen wichtigen Vorfall so lange zu verhehlen, bis er sich eräugnet, es immer zehn und mehrere giebt, wo das Interesse gerade das Gegenteil erfodert. — Der Dichter bewerkstelliget durch sein Geheimnis eine kurze Überraschung; und in welche anhaltende Unruhe hätte er uns stürzen können, wenn er uns kein Geheimnis daraus gemacht hätte! — Wer in *einem* Augenblicke getroffen und niedergeschlagen wird, den kann ich auch nur *einen* Augenblick betauern. Aber wie steht es alsdenn mit mir, wenn ich den Schlag erwarte, wenn ich sehe, daß sich das Ungewitter über meinem oder eines andern Haupte zusammenziehet, und lange Zeit darüber verweilet? — Meinetwegen mögen die Personen alle einander nicht kennen; wenn sie nur der Zuschauer alle kennet. — Ja,

ich wollte fast behaupten, daß der Stoff, bei welchem die Verschweigungen notwendig sind, ein undankbarer Stoff ist; daß der Plan, in welchem man seine Zuflucht zu ihnen nimmt, nicht so gut ist, als der, in welchem man sie hätte entübrigen können. Sie werden nie zu etwas Starkem Anlaß geben. Immer werden wir uns mit Vorbereitungen beschäftigen müssen, die entweder allzu dunkel oder allzu deutlich sind. Das ganze Gedicht wird ein Zusammenhang von kleinen Kunstgriffen werden, durch die man weiter nichts als eine kurze Überraschung hervorzubringen vermag. Ist hingegen alles, was die Personen angeht, bekannt: so sehe ich in dieser Voraussetzung die Quelle der allerheftigsten Bewegungen. — Warum haben gewisse Monologen eine so große Wirkung? Darum, weil sie mir die geheimen Anschläge einer Person vertrauen, und diese Vertraulichkeit mich den Augenblick mit Furcht oder Hoffnung erfüllet. — Wenn der Zustand der Personen unbekannt ist, so kann sich der Zuschauer für die Handlung nicht stärker interessieren, als die Personen. Das Interesse aber wird sich für den Zuschauer verdoppeln, wenn er Licht genug hat, und es fühlet, daß Handlung und Reden ganz anders sein würden, wenn sich die Personen kennten. Alsdenn nur werde ich es kaum erwarten können, was aus ihnen werden wird, wenn ich das, was sie wirklich sind, mit dem, was sie thun oder thun wollen, vergleichen kann."

Dieses auf den Ägisth angewendet, ist es klar, für welchen von beiden Planen sich Diderot erklären würde: ob für den alten des Euripides, wo die Zuschauer gleich vom Anfange den Ägisth eben so gut kennen, als er sich selbst; oder für den neuern des Maffei, den Voltaire so blindlings angenommen, wo Ägisth sich und den Zuschauern ein Rätsel ist, und dadurch das ganze Stück „zu einem Zusammenhange von klei-

nen Kunstgriffen" macht, die weiter nichts als eine kurze Überraschung hervorbringen.

Diderot hat auch nicht ganz Unrecht, seine Gedanken über die Entbehrlichkeit und Geringfügigkeit aller ungewissen Erwartungen und plötzlichen Überraschungen, die sich auf den 5 Zuschauer beziehen, für eben so neu als gegründet auszugeben. Sie sind neu, in Ansehung ihrer Abstraktion, aber sehr alt in Ansehung der Muster, aus welchen sie abstrahieret worden. Sie sind neu, in Betrachtung, daß seine Vorgänger nur immer auf das Gegenteil gedrungen; aber unter diese Vorgän- 10 ger gehört weder Aristoteles noch Horaz, welchen durchaus nichts entfahren ist, was ihre Ausleger und Nachfolger in ihrer Prädilektion für dieses Gegenteil hätte bestärken können, dessen gute Wirkung sie weder den meisten noch den besten Stücken der Alten abgesehen hatten. 15

Unter diesen war besonders Euripides seiner Sache so gewiß, daß er fast immer den Zuschauern das Ziel vorauszeigte, zu welchem er sie führen wollte. Ja, ich wäre sehr geneigt, aus diesem Gesichtspunkte die Verteidigung seiner Prologen zu übernehmen, die den neuern Kriticis so sehr mißfallen. 20 „Nicht genug," sagt Hedelin, „daß er meistenteils alles, was vor der Handlung des Stücks vorhergegangen, durch eine von seinen Hauptpersonen den Zuhörern geradezu erzählen läßt, um ihnen auf diese Weise das Folgende verständlich zu machen: er nimmt auch wohl öfters einen Gott dazu, von 25 dem wir annehmen müssen, daß er alles weiß, und durch den er nicht allein was geschehen ist, sondern auch alles, was noch geschehen soll, uns kund macht. Wir erfahren sonach gleich anfangs die Entwicklung und die ganze Katastrophe, und sehen jeden Zufall schon von weiten kommen. Dieses aber 30 ist ein sehr merklicher Fehler, welcher der Ungewißheit und

rtung, die auf dem Theater beständig herrschen sollen,
ich zuwider ist, und alle Annehmlichkeiten des Stückes
htet, die fast einzig und allein auf der Neuheit und
aschung beruhen." Nein: der tragischste von allen tra-
n Dichtern dachte so geringschätzig von seiner Kunst
er wußte, daß sie einer weit höhern Vollkommenheit
wäre, und daß die Ergötzung einer kindischen Neugierde
eringste sei, worauf sie Anspruch mache. Er ließ seine
rer also, ohne Bedenken, von der bevorstehenden Hand-
eben so viel wissen, als nur immer ein Gott davon
konnte; und versprach sich die Rührung, die er hervor-
en wollte, nicht sowohl von dem, was geschehen sollte,
n der Art, wie es geschehen sollte. Folglich müßte den
trichtern hier eigentlich weiter nichts anstößig sein, als
ieses, daß er uns die nötige Kenntnis des Vergangnen
es Zukünftigen nicht durch einen feinern Kunstgriff bei-
igen gesucht; daß er ein höheres Wesen, welches wohl
dazu an der Handlung keinen Anteil nimmt, dazu ge-
het; und daß er dieses höhere Wesen sich geradezu an die
auer wenden lassen, wodurch die dramatische Gattung
er erzählenden vermischt werde. Wenn sie aber ihren
sodann bloß hierauf einschränkten, was wäre denn ihr
? Ist uns das Nützliche und Notwendige niemals
mmen, als wenn es uns verstohlnerweise zugeschanzt
Giebt es nicht Dinge, besonders in der Zukunft, die
us niemand anders als ein Gott wissen kann? Und
das Interesse auf solchen Dingen beruht, ist es nicht
, daß wir sie durch die Darzwischenkunft eines Gottes
erfahren, als gar nicht? Was will man endlich mit
ermischung der Gattungen überhaupt? In den Lehr-
n sondre man sie so genau voneinander ab, als möglich:

aber wenn ein Genie, höherer Absichten wegen, mehrere derselben in einem und eben demselben Werke zusammenfließen läßt, so vergesse man das Lehrbuch, und untersuche bloß, ob es diese höhere Absichten erreicht hat. Was geht mich es an, ob so ein Stück des Euripides weder ganz Erzählung, noch ganz Drama ist? Nennt es immerhin einen Zwitter; genug, daß mich dieser Zwitter mehr vergnügt, mehr erbauet, als die gesetzmäßigsten Geburten eurer korrekten Racinen, oder wie sie sonst heißen. Weil der Maulesel weder Pferd noch Esel ist, ist er darum weniger eines von den nutzbarsten lasttragenden Tieren? — 10

Neunundvierzigstes Stück.

Den 16ten Oktober, 1767.

. . . .

Auch Voltaire scheinet es empfunden zu haben, daß es gut sein würde, wenn er uns mit dem Sohn der Merope gleich anfangs bekannt machte; wenn er uns mit der Überzeugung, daß der liebenswürdige unglückliche Jüngling, den Merope erst in Schutz nimmt, und den sie bald darauf als den Mörder ihres Ägisths hinrichten will, der nämliche Ägisth sei, sofort könne aussetzen lassen. Aber der Jüngling kennt sich selbst nicht; auch ist sonst niemand da, der ihn besser kennte, und durch den wir ihn könnten kennen lernen. Was thut also der Dichter? Wie fängt er es an, daß wir es gewiß wissen, Merope erhebe den Dolch gegen ihren eignen Sohn, noch ehe es ihr der alte Narbas zuruft? — O, das fängt er sehr sinnreich an! Auf so einen Kunstgriff konnte sich nur ein Voltaire besinnen! — Er läßt, sobald der unbekannte Jüngling auftritt, über das erste, was er sagt, mit großen, schönen, leser-

hen Buchstaben, den ganzen, vollen Namen, Ägisth, setzen;
id so weiter über jede seiner folgenden Reden. Nun wissen
ir es; Merope hat in dem Vorhergehenden ihren Sohn
hon mehr wie einmal bei diesem Namen genannt; und
)enn sie das auch nicht gethan hätte, so dürften wir ja nur
as vorgedruckte Verzeichnis der Personen nachsehen; da
teht es lang und breit! Freilich ist es ein wenig lächerlich,
wenn die Person, über deren Reden wir nun schon zehnmal
den Namen Ägisth gelesen haben, auf die Frage:

> — — — Narbas vous est connu ?
> Le nom d'Égisthe au moins jusqu'à vous est venu ?
> Quel était votre état, votre rang, votre père ?

ntwortet:

> Mon père est un vieillard accablé de misère;
> Polyclète est son nom; mais Égisthe, Narbas,
> Ceux dont vous me parlez, je ne les connais pas.

eilich ist es sehr sonderbar, daß wir von diesem Ägisth, der
ht Ägisth heißt, auch keinen andern Namen hören; daß, da
der Königin antwortet, sein Vater heiße Polyklet, er nicht
ch hinzusetzt, er heiße so und so. Denn einen Namen muß
doch haben; und den hätte der Herr von Voltaire ja wohl
)on mit erfinden können, da er so viel erfunden hat! Leser,
e den Rummel einer Tragödie nicht recht gut verstehen,
nnen leicht darüber irre werden. Sie lesen, das hier ein
urſche gebracht wird, der auf der Landstraße einen Mord
:gangen hat; dieser Bursche, sehen sie, heißt Ägisth, aber er
igt, er heiße nicht so, und sagt doch auch nicht, wie er heiße:
, mit dem Burschen, schließen sie, ist es nicht richtig; das ist
in abgefäumter Straßenräuber, so jung er ist, so unschuldig
r sich stellt. So, sage ich, sind unerfahrne Leser zu denken

in Gefahr; und doch glaube ich in allem Ernste, daß es f
die erfahrnen Leser besser ist, auch so, gleich anfangs, zu e
fahren, wer der unbekannte Jüngling ist, als gar nicht. N
daß man mir nicht sage, daß diese Art sie davon zu unterric
ten, im geringsten künstlicher und feiner sei, als ein Prolog
im Geschmacke des Euripides! —

Fünfzigstes Stück.

Den 20sten Oktober, 1767.

Bei dem Maffei hat der Jüngling seine zwei Namen, wi
es sich gehört; Ägisth heißt er, als der Sohn des Polydor
und Kresphont, als der Sohn der Merope. In dem Ve
zeichnisse der handelnden Personen wird er auch nur unte
jenem eingeführt; und Becelli rechnet es seiner Ausgabe de
Stücks als kein geringes Verdienst an, daß dieses Verzeichni
den wahren Stand des Ägisth nicht voraus verrate. Das is
die Italiener sind von den Überraschungen noch größere Liel
haber, als die Franzosen. —

Aber noch immer Merope! — Wahrlich, ich betau
meine Leser, die sich an diesem Blatte eine theatralische Z
tung versprochen haben, so mancherlei und bunt, so unterh
tend und schnurrig, als eine theatralische Zeitung nur se
kann. Anstatt des Inhalts der hier gangbaren Stücke,
kleine lustige oder rührende Romane gebracht; anstatt beili
figer Lebensbeschreibungen drolliger, sonderbarer, närrisc
Geschöpfe, wie die doch wohl sein müssen, die sich mit Kon
dienschreiben abgeben; anstatt kurzweiliger, auch wohl
wenig skandalöser Anekdoten von Schauspielern und besond
Schauspielerinnen: anstatt aller dieser artigen Sächelchen,
sie erwarteten, bekommen sie lange, ernsthafte, trockne K

en über alte bekannte Stücke; schwerfällige Untersuchungen
ber das, was in einer Tragödie sein sollte und nicht sein
llte; mitunter wohl gar Erklärungen des Aristoteles. Und
as sollen sie lesen? Wie gesagt, ich betauere sie; sie sind
ewaltig angeführt! — Doch im Vertrauen: besser, daß sie
s sind, als ich. Und ich würde es sehr sein, wenn ich mir
hre Erwartungen zum Gesetze machen müßte. Nicht daß ihre
Erwartungen sehr schwer zu erfüllen wären; wirklich nicht;
ich würde sie vielmehr sehr bequem finden, wenn sie sich mit
meinen Absichten nur besser vertragen wollten.

Über die Merope indeß muß ich freilich einmal weg=
zukommen suchen. — Ich wollte eigentlich nur erweisen, daß
die Merope des Voltaire im Grunde nichts als die
Merope des Maffei sei; und ich meine, dieses habe ich er=
wiesen. Nicht ebenderselbe Stoff, sagt Aristoteles, sondern
ebendieselbe Verwicklung und Auflösung machen, daß zwei
oder mehrere Stücke für ebendieselben Stücke zu halten sind.
Also, nicht weil Voltaire mit dem Maffei einerlei Geschichte
behandelt hat, sondern weil er sie mit ihm auf ebendieselbe
Art behandelt hat, ist er hier für weiter nichts, als für den
Übersetzer und Nachahmer desselben zu erklären. Maffei hat
die Merope des Euripides nicht bloß wieder hergestellet; er
hat eine eigene Merope gemacht: denn er ging völlig von
dem Plane des Euripides ab; und in dem Vorsatze ein Stück
ohne Galanterie zu machen, in welchem das ganze Interesse
bloß aus der mütterlichen Zärtlichkeit entspringe, schuf er die
ganze Fabel um; gut, oder übel, das ist hier die Frage nicht;
genug, er schuf sie doch um. Voltaire aber entlehnte von
Maffei die ganze so umgeschaffene Fabel; er entlehnte von
ihm, daß Merope mit dem Polyphont nicht vermählt ist; er
entlehnte von ihm die politischen Ursachen, aus welchen der

Tyrann, nun erst, nach funfzehn Jahren, auf diese Vermäh
lung bringen zu müssen glaubet; er entlehnte von ihm, da
der Sohn der Merope sich selbst nicht kennet; er entlehnte vo
ihm, wie und warum dieser von seinem vermeinten Vate
entkömmt; er entlehnte von ihm den Vorfall, der den Ägist
als einen Mörder nach Messene bringt; er entlehnte von ihm
die Mißdeutung, durch die er für den Mörder seiner selbs
gehalten wird; er entlehnte von ihm die dunkeln Regungen
der mütterlichen Liebe, wenn Merope den Ägisth zum ersten
male erblickt; er entlehnte von ihm den Vorwand, warum
Ägisth vor Meropens Augen, von ihren eignen Händen ster
ben soll, die Entdeckung seiner Mitschuldigen: mit einem
Worte, Voltaire entlehnte vom Maffei die ganze Verwicklung
Und hat er nicht auch die ganze Auflösung von ihm entlehnt
indem er das Opfer, bei welchem Polyphont umgebrach
werden sollte, von ihm mit der Handlung verbinden lernte
Maffei machte es zu einer hochzeitlichen Feier, und vielleic
daß er, bloß darum, seinen Tyrannen itzt erst auf die Verbi
dung mit Meropen fallen ließ, um dieses Opfer desto nat
licher anzubringen. Was Maffei erfand, that Voltaire na

Es ist wahr, Voltaire gab verschiedenen von den Umst
den, die er vom Maffei entlehnte, eine andere Wendu
z. E. Anstatt daß, beim Maffei, Polyphont bereits funfze
Jahre regieret hat, läßt er die Unruhen in Messene gan
funfzehn Jahre dauern, und den Staat so lange in der u
wahrscheinlichsten Anarchie verharren. Anstatt daß, bei
Maffei, Ägisth von einem Räuber auf der Straße angefall
wird, läßt er ihn in einem Tempel des Herkules von zw
Unbekannten überfallen werden, die es ihm übel nehmen, d
er den Herkules für die Herakliden, den Gott des Temp
fur die Nachkommen desselben, anfleht. Anstatt daß, be

Maffei, Ägisth durch einen Ring in Verdacht gerät, läßt Voltaire diesen Verdacht durch eine Rüstung entstehen, u. s. w. Aber alle diese Veränderungen betreffen die unerheblichsten Kleinigkeiten, die fast alle außer dem Stücke sind, und auf die 5 Ökonomie des Stückes selbst keinen Einfluß haben. Und doch wollte ich sie Voltairen noch gern als Äußerungen seines schöpferischen Genies anrechnen, wenn ich nur fände, daß er das, was er ändern zu müssen vermeinte, in allen seinen Folgen zu ändern verstanden hätte. Ich will mich an dem mit- 10 telsten von den angeführten Beispielen erklären. Maffei läßt seinen Ägisth von einem Räuber angefallen werden, der den Augenblick abpaßt, da er sich mit ihm auf dem Wege allein sieht, ohnfern einer Brücke über die Pamise; Ägisth erlegt den Räuber, und wirft den Körper in den Fluß, aus Furcht, 15 wenn der Körper auf der Straße gefunden würde, daß man den Mörder verfolgen und ihn dafür erkennen dürfte. Ein Räuber, dachte Voltaire, der einem Prinzen den Rock ausziehen und den Beutel nehmen will, ist für mein feines, edles Parterre ein viel zu niedriges Bild; besser, aus diesem Räu- 20 ber einen Mißvergnügten gemacht, der dem Ägisth als einem Anhänger der Herakliden zu Leibe will. Und warum nur einen? Lieber zwei; so ist die Heldenthat des Ägisths desto größer, und der, welcher von diesen zweien entrinnt, wenn er zu dem ältrern gemacht wird, kann hernach für den Narbas 25 genommen werden. Recht gut, mein lieber Johann Ballhorn; aber nun weiter. Wenn Ägisth den einen von diesen Mißvergnügten erlegt hat, was thut er alsdenn? Er trägt den toten Körper auch ins Wasser. Auch? Aber wie denn? warum denn? Von der leeren Landstraße in den nahen Fluß; 30 das ist ganz begreiflich: aber aus dem Tempel in den Fluß, dieses auch? War denn außer ihnen niemand in diesem

Tempel? Es sei so; auch ist das die größte Ungereimthe
noch nicht. Das Wie ließe sich noch denken: aber das Warm
gar nicht. Maffeis Ägisth trägt den Körper in den Flu
weil er sonst verfolgt und erkannt zu werden fürchtet; weil
glaubt, wenn der Körper bei Seite geschafft sei, daß sodan
nichts seine That verraten könne; daß diese sodann, mitsa
dem Körper, in der Flut begraben sei. Aber kann das Vo
tairens Ägisth auch glauben? Nimmermehr; oder der zwei
hätte nicht entkommen müssen. Wird sich dieser begnüge
sein Leben davongetragen zu haben? Wird er ihn nic
wenn er auch noch so furchtsam ist, von weiten beobachte
Wird er ihn nicht mit seinem Geschrei verfolgen, bis ihn a
dere festhalten? Wird er ihn nicht anklagen, und wider i
zeugen? Was hilft es dem Mörder also, das Corpus delic
weggebracht zu haben? Hier ist ein Zeuge, welcher es na
weisen kann. Diese vergebene Mühe hätte er sparen, u
dafür eilen sollen, je eher je lieber über die Grenze zu ko
men. Freilich mußte der Körper, des Folgenden wegen,
Wasser geworfen werden; es war Voltairen eben so nötig
dem Maffei, daß Merope nicht durch die Besichtigung d
selben aus ihrem Irrtume gerissen werden konnte; nur d
was bei diesem Ägisth sich selber zum Besten thut, er
jenem bloß dem Dichter zu gefallen thun muß. Denn V
taire korrigierte die Ursache weg, ohne zu überlegen, daß
die Wirkung dieser Ursache brauche, die nunmehr von nic
als von seiner Bedürfnis abhängt.

Eine einzige Veränderung, die Voltaire in dem Plane
Maffei gemacht hat, verdient den Namen einer Verbesseru
Die nämlich, durch welche er den wiederholten Versuch der M
rope, sich an dem vermeinten Mörder ihres Sohnes zu räc
unterdrückt, [illegible]nnung von Seiten des Ägi

in Gegenwart des Polyphonts, geschehen läßt. Hier erkenne ich den Dichter, und besonders ist die zweite Scene des vierten Akts ganz vortrefflich. Ich wünschte nur, daß die Erkennung überhaupt, die in der vierten Scene des dritten Akts von bei-
5 den Seiten erfolgen zu müssen das Ansehen hat, mit mehrerer Kunst hätte geteilet werden können. Denn daß Ägisth mit einmal von dem Euriklès weggeführet wird, und die Vertiefung sich hinter ihm schließt, ist ein sehr gewaltsames Mittel. Es ist nicht ein Haar besser, als die übereilte Flucht, mit der
10 sich Ägisth bei dem Maffei rettet, und über die Voltaire seinen Lindelle so spotten läßt. Oder vielmehr, diese Flucht ist um vieles natürlicher; wenn der Dichter nur hernach Sohn und Mutter einmal zusammengebracht, und uns nicht gänzlich die ersten rührenden Ausbrüche ihrer beiderseitigen Empfindungen
15 gegeneinander, vorenthalten hätte. Vielleicht würde Voltaire die Erkennung überhaupt nicht geteilet haben. wenn er seine Materie nicht hätte dehnen müssen, um fünf Akte damit vollzumachen. Er jammert mehr als einmal über cette longue carrière de cinq actes qui est prodigieusement difficile à
20 remplir sans episodes — Und nun für diesesmal genug von der Merope!

Einundfunfzigstes Stück.

Den 23ten Oktober, 1767.

Den neununddreißigsten Abend (Mittewochs, den 8ten Julius,) wurden der verheiratete Philosoph und die neue Agnese, wiederholt.

25 Chevrier sagt, daß Destouches sein Stück aus einem Lustspiele des Campistron geschöpft habe, und daß, wenn dieser nicht seinen *Jaloux desabusé* geschrieben hätte, wir wohl

schwerlich einen verheirateten Philosophen hal
würden. . . .

. . . .

Dem ohngeachtet aber sehe ich nicht, warum Destoud
bei seinem Stücke notwendig das Stück des Campistron i
Augen gehabt haben müßte; und mir ist es ganz begreifli
daß wir jenes haben könnten, wenn dieses auch nicht vorh
den wäre. Die verschiedensten Charaktere können in ähnli
Situationen geraten; und da in der Komödie die Charakt
das Hauptwerk, die Situationen aber nur die Mittel sü
jene sich äußern zu lassen, und ins Spiel zu setzen: so m
man nicht die Situationen, sondern die Charaktere in B
trachtung ziehen, wenn man bestimmen will, ob ein St
Original oder Kopie genennt zu werden verdiene. Um
kehrt ist es in der Tragödie, wo die Charaktere weniger wese
lich sind, und Schrecken und Mitleid vornehmlich aus den
tuationen entspringt. Ähnliche Situationen geben also ä
liche Tragödien, aber nicht ähnliche Komödien. Hinge
geben ähnliche Charaktere ähnliche Komödien, anstatt daß
in den Tragödien fast gar nicht in Erwägung kommen.

Der Sohn unsers Dichters, welcher die prächtige Ausg
der Werke seines Vaters besorgt hat, die vor einigen Jah
in vier Quartbänden aus der königlichen Druckerei zu Pa
erschien, meldet uns, in der Vorrede zu dieser Ausgabe, e
besondere dieses Stück betreffende Anekdote. Der Dich
nämlich habe sich in England verheiratet, und aus gewis
Ursachen seine Verbindung geheim halten müssen. E
Person aus der Familie seiner Frau aber habe das Gehe
nis früher ausgeplaudert, als ihm lieb gewesen; und die
habe Gelegenheit zu dem verheirateten Philosoph
gegeben. Wenn dieses wahr ist, — und warum sollten wi

seinem Sohne nicht glauben? — so dürfte die vermeinte Nachahmung des Campistron um so eher wegfallen.

Vierundfunfzigstes Stück.

Den 6ten November, 1767.

Den dreiundvierzigsten Abend (Dienstags, den 14ten Julius,) ward die Mütterschule des La Chaussee, und den vierundvierzigsten Abend (als den 15ten,) der Graf von Essex wiederholt.

Da die Engländer von je her so gern domestica facta auf ihre Bühne gebracht haben, so kann man leicht vermuten, daß es ihnen auch an Trauerspielen über diesen Gegenstand nicht fehlen wird. Das älteste ist das von Joh. Banks, unter dem Titel, der unglückliche Liebling, oder Graf von Essex. Es kam 1682 aufs Theater, und erhielt allgemeinen Beifall. . . .

. . . .

Fünfundfunfzigstes Stück.

Den 10ten November, 1767.

. . . .

Viel glücklicher hat Banks die Ohrfeige in sein Stück eingeflochten. — Aber eine Ohrfeige in einem Trauerspiele! Wie englisch, wie unanständig! — Ehe meine feinern Leser zu sehr darüber spotten, bitte ich sie, sich der Ohrfeige im Cid zu erinnern. Die Anmerkung, die der Hr. von Voltaire darüber gemacht hat, ist in vielerlei Betrachtung merkwürdig. „Heutzutage," sagt er, „dürfte man es nicht wagen, einem Helden eine Ohrfeige geben zu lassen. Die Schauspieler selbst wissen

nicht, wie sie sich dabei anstellen sollen; sie thun nur, als
sie eine gäben. Nicht einmal in der Komödie ist so etwa
mehr erlaubt; und dieses ist das einzige Exempel, welches ma
auf der tragischen Bühne davon hat." . . .

Es ist nicht wahr, daß die Ohrfeige im Cid die einzige au
der tragischen Bühne ist. Voltaire hat den Essex des Bank
entweder nicht gekannt, oder vorausgesetzt, daß die tragische
Bühne seiner Nation allein diesen Namen verdiene. Un
wissenheit verrät beides; und nur das letztere noch mehr Eitel
keit, als Unwissenheit. . . .

. . . .

Sechsundfunfzigstes Stück.

Den 13ten November, 1767.

Aber wiederum auf die Ohrfeige zu kommen. — Einma
ist es doch nun so, daß eine Ohrfeige, die ein Mann von Ehr
von seinesgleichen oder von einem Höhern bekömmt, für ein
so schimpfliche Beleidigung gehalten wird, daß alle Genu
thuung, die ihm die Gesetze dafür verschaffen können, verg
bens ist. Sie will nicht von einem dritten bestraft, sie w
von dem Beleidigten selbst gerächet, und auf eine eben so
genmächtige Art gerächet sein, als sie erwiesen worden.
es die wahre oder die falsche Ehre ist, die dieses gebiet
davon ist hier die Rede nicht. Wie gesagt, es ist nun e
mal so.

Und wenn es nun einmal in der Welt so ist: warum s
es nicht auch auf dem Theater so sein? Wenn die Ohrfeig
dort im Gange sind: warum nicht auch hier?

„Die Schauspieler," sagt der Herr von Voltaire, „wiss
nicht, wie sie sich dabei anstellen sollen." Sie wüßten

wohl; aber man will eine Ohrfeige auch nicht einmal gern im fremden Namen haben. Der Schlag setzt sie in Feuer; die Person erhält ihn, aber sie fühlen ihn; das Gefühl hebt die Verstellung auf; sie geraten aus ihrer Fassung; Scham und Verwirrung äußert sich wider Willen auf ihrem Gesichte; sie sollten zornig aussehen, und sie sehen albern aus; und jeder Schauspieler, dessen eigene Empfindungen mit seiner Rolle in Kollision kommen, macht uns zu lachen.

Es ist dieses nicht der einzige Fall, in welchem man die Abschaffung der Masken betauern möchte. Der Schauspieler kann ohnstreitig unter der Maske mehr Contenance halten; seine Person findet weniger Gelegenheit auszubrechen; und wenn sie ja ausbricht, so werden wir diesen Ausbruch weniger gewahr.

Doch der Schauspieler, verhalte sich bei der Ohrfeige, wie er will: der dramatische Dichter arbeitet zwar für den Schauspieler, aber er muß sich darum nicht alles versagen, was diesem weniger thulich und bequem ist. Kein Schauspieler kann rot werden, wenn er will: aber gleichwohl darf es ihm der Dichter vorschreiben; gleichwohl darf er den einen sagen lassen, daß er es den andern werden sieht. Der Schauspieler will sich nicht ins Gesichte schlagen lassen; er glaubt, es mache ihn verächtlich; es verwirrt ihn; es schmerzt ihn: recht gut! Wenn er es in seiner Kunst so weit noch nicht gebracht hat, daß ihn so etwas nicht verwirret; wenn er seine Kunst so sehr nicht liebet, daß er sich, ihr zum Besten, eine kleine Kränkung will gefallen lassen: so suche er über die Stelle so gut wegzukommen, als er kann; er weiche dem Schlage aus; er halte die Hand vor; nur verlange er nicht, daß sich der Dichter seinetwegen mehr Bedenklichkeiten machen soll, als er sich der Person wegen macht, die er ihn vorstellen läßt. Wenn der

wahre Diego, wenn der wahre Essex eine Ohrfeige nehmen muß: was wollen ihre Repräsentanten da einzuwenden haben?

Aber der Zuschauer will vielleicht keine Ohrfeige geben sehen? Oder höchstens nur einem Bedienten, den sie nicht besonders schimpft, für den sie eine seinem Stande angemessene Züchtigung ist? Einem Helden hingegen, einem Helden eine Ohrfeige! wie klein, wie unanständig! — Und wenn das nun eben sein soll? Wenn eben diese Unanständigkeit die Quelle der gewaltsamsten Entschließungen, der blutigsten Rache werden soll, und wird? Wenn jede geringere Beleidigung diese schreckliche Wirkungen nicht hätte haben können? Was in seinen Folgen so tragisch werden kann, was unter gewissen Personen notwendig so tragisch werden muß, soll dennoch aus der Tragödie ausgeschlossen sein, weil es auch in der Komödie, weil es auch in dem Possenspiele Platz findet? Worüber wir einmal lachen, sollen wir ein andermal nicht erschrecken können?

Wenn ich die Ohrfeigen aus einer Gattung des Drama verbannt wissen möchte, so wäre es aus der Komödie. Denn was für Folgen kann sie da haben? Traurige? die sind über ihrer Sphäre. Lächerliche? die sind unter ihr, und gehören dem Possenspiele. Gar keine? so verlohnte es nicht der Mühe, sie geben zu lassen. Wer sie giebt, wird nichts als pöbelhafte Hitze, und wer sie bekömmt, nichts als knechtische Kleinmut verraten. Sie verbleibt also den beiden Extremis, der Tragödie und dem Possenspiele; die mehrere dergleichen Dinge gemein haben, über die wir entweder spotten oder zittern wollen.

Und ich frage jeden, der den Cid vorstellen sehen, oder ihn mit einiger Aufmerksamkeit auch nur gelesen, ob ihn nicht

Schauder überlaufen, wenn der großsprecherische Gormas
ılten würdigen Diego zu schlagen sich erdreistet? Ob er
das empfindlichste Mitleid für diesen, und den bittersten
illen gegen jenen empfunden? Ob ihm nicht auf einmal
die blutigen und traurigen Folgen, die diese schimpfliche
jegnung nach sich ziehen müsse, in die Gedanken geschossen,
ihn mit Erwartung und Furcht erfüllet? Gleichwohl soll
Vorfall, der alle diese Wirkung auf ihn hat, nicht tra-
j sein?

Benn jemals bei dieser Ohrfeige gelacht worden, so war
sicherlich von einem auf der Galerie, der mit den Ohrfei-
: zu bekannt war, und eben itzt eine von seinem Nachbar
dient hätte. Wenn aber die ungeschickte Art, mit der sich
Schauspieler etwa dabei betrug, wider Willen zu lächeln
chte, der biß sich geschwind in die Lippe, und eilte, sich
der in die Täuschung zu versetzen, aus der fast jede ge-
ltsamere Handlung den Zuschauer mehr oder weniger zu
ngen pflegt.

Auch frage ich, welche andere Beleidigung wohl die Stelle
Ohrfeige vertreten könnte? Für jede andere würde es in
Macht des Königs stehen, dem Beleidigten Genugthuung
schaffen; für jede andere würde sich der Sohn weigern
fen, seinem Vater den Vater seiner Geliebten aufzu-
ern. . . .

In dem Essex wird die Ohrfeige dadurch noch kritischer,
sie eine Person giebt, welche die Gesetze der Ehre nicht
inden. Sie ist Frau und Königin: was kann der Be-
igte mit ihr anfangen? Über die handfertige wehrhafte
u würde er spotten; denn eine Frau kann weder schimpfen,
schlagen. Aber diese Frau ist zugleich der Souverän,
n *Beschimpfungen* unauslöschlich sind, da sie von seiner

Würde eine Art von Gesetzmäßigkeit erhalten. Was kann also natürlicher scheinen, als daß Essex sich wider diese Würde selbst auflehnet, und gegen die Höhe tobet, die den Beleidiger seiner Rache entzieht? Ich wüßte wenigstens nicht, was seine letzten Vergehungen sonst wahrscheinlich hätte machen können. Die bloße Ungnade, die bloße Entsetzung seiner Ehrenstellen konnte und durfte ihn so weit nicht treiben. Aber durch eine so knechtische Behandlung außer sich gebracht, sehen wir ihn alles, was ihm die Verzweiflung eingiebt, zwar nicht mit Billigung, doch mit Entschuldigung unternehmen. Die 10 Königin selbst muß ihn aus diesem Gesichtspunkte ihrer Verzeihung würdig erkennen; und wir haben so ungleich mehr Mitleid mit ihm, als er uns in der Geschichte zu verdienen scheinet, wo das, was er hier in der ersten Hitze der gekränkten Ehre thut, aus Eigennutz und andern niedrigen 15 Absichten geschieht.

. . . .

Neunundfunfzigstes Stück.

Den 24sten November, 1767.

Nur den Stil des Banks muß man aus meiner Übersetzung nicht beurteilen. Von seinem Ausdrucke habe ich gänzlich abgehen müssen. Er ist zugleich so gemein und so kostbar, so kriechend und so hochtrabend, und das nicht von Person zu 20 Person, sondern ganz durchaus, daß er zum Muster dieser Art von Mißhelligkeit dienen kann. Ich habe mich zwischen beide Klippen, so gut als möglich, durchzuschleichen gesucht; dabei aber doch an der einen lieber, als an der andern, scheitern wollen. 25

Ich habe mich mehr vor dem Schwülstigen gehütet, als vor

dem Platten. Die mehresten hätten vielleicht gerade das Gegenteil gethan; denn schwülstig und tragisch, halten viele so ziemlich für einerlei. Nicht nur viele, der Leser: auch viele, der Dichter selbst. Ihre Helden sollten wie andere 5 Menschen sprechen? Was wären das für Helden? Ampullae et sesquipedalia verba, Sentenzen und Blasen und ellenlange Worte: das macht ihnen den wahren Ton der Tragödie.

„Wir haben es an nichts fehlen lassen," sagt Diderot, (man 10 merke, daß er vornehmlich von seinen Landsleuten spricht,) „das Drama aus dem Grunde zu verderben. Wir haben von den Alten die volle prächtige Versifikation beibehalten, die sich doch nur für Sprachen von sehr abgemessenen Quantitäten, und sehr merklichen Accenten, nur für weitläufige Bühnen, 15 nur für eine in Noten gesetzte und mit Instrumenten begleitete Deklamation so wohl schickt: ihre Einfalt aber in der Verwickelung und dem Gespräche, und die Wahrheit ihrer Gemälde haben wir fahren lassen."

Diderot hätte noch einen Grund hinzufügen können, warum 20 wir uns den Ausdruck der alten Tragödien nicht durchgängig zum Muster nehmen dürfen. Alle Personen sprechen und unterhalten sich da auf einem freien, öffentlichen Platze, in Gegenwart einer neugierigen Menge Volks. Sie müssen also fast immer mit Zurückhaltung, und Rücksicht auf ihre 25 Würde, sprechen; sie können sich ihrer Gedanken und Empfindungen nicht in den ersten den besten Worten entladen; sie müssen sie abmessen und wählen. Aber wir Neuern, die wir den Chor abgeschafft, die wir unsere Personen größtenteils zwischen ihren vier Wänden lassen: was können wir für Ur- 30 sache haben, sie dem ohngeachtet immer eine so geziemende, so ausgesuchte, so rhetorische Sprache führen zu lassen? Sie

Tempel? Es sei so; auch ist das die größte Ungereim
noch nicht. Das Wie ließe sich noch denken: aber das Wa
gar nicht. Maffeis Ägisth trägt den Körper in den F
weil er sonst verfolgt und erkannt zu werden fürchtet; we
glaubt, wenn der Körper bei Seite geschafft sei, daß so
nichts seine That verraten könne; daß diese sodann, mit
dem Körper, in der Flut begraben sei. Aber kann das
tairens Ägisth auch glauben? Nimmermehr; oder der zu
hätte nicht entkommen müssen. Wird sich dieser begni
sein Leben davongetragen zu haben? Wird er ihn n
wenn er auch noch so furchtsam ist, von weiten beobach
Wird er ihn nicht mit seinem Geschrei verfolgen, bis ihn
dere festhalten? Wird er ihn nicht anklagen, und wider
zeugen? Was hilft es dem Mörder also, das Corpus de
weggebracht zu haben? Hier ist ein Zeuge, welcher es
weisen kann. Diese vergebene Mühe hätte er sparen,
dafür eilen sollen, je eher je lieber über die Grenze zu
men. Freilich mußte der Körper, des Folgenden wegen
Wasser geworfen werden; es war Voltairen eben so nöti
dem Maffei, daß Merope nicht durch die Besichtigung
selben aus ihrem Irrtume gerissen werden konnte; nur
was bei diesem Ägisth sich selber zum Besten thut, e
jenem bloß dem Dichter zu gefallen thun muß. Denn
taire korrigierte die Ursache weg, ohne zu überlegen, da
die Wirkung dieser Ursache brauche, die nunmehr von n
als von seiner Bedürfnis abhängt.

Eine einzige Veränderung, die Voltaire in dem Plan
Maffei gemacht hat, verdient den Namen einer Verbesser
Die nämlich, durch welche er den wiederholten Versuch der
rope, sich an dem vermeinten Mörder ihres Sohnes zu rä
unterdrückt, und dafür die Erkennung von Seiten des Ä

in Gegenwart des Polyphonts, geschehen läßt. Hier erkenne ich den Dichter, und besonders ist die zweite Scene des vierten Akts ganz vortrefflich. Ich wünschte nur, daß die Erkennung überhaupt, die in der vierten Scene des dritten Akts von bei-
5 den Seiten erfolgen zu müssen das Ansehen hat, mit mehrerer Kunst hätte geteilet werden können. Denn daß Ägisth mit einmal von dem Eurikles weggeführet wird, und die Vertiefung sich hinter ihm schließt, ist ein sehr gewaltsames Mittel. Es ist nicht ein Haar besser, als die übereilte Flucht, mit der
10 sich Ägisth bei dem Maffei rettet, und über die Voltaire seinen Lindelle so spotten läßt. Oder vielmehr, diese Flucht ist um vieles natürlicher; wenn der Dichter nur hernach Sohn und Mutter einmal zusammengebracht, und uns nicht gänzlich die ersten rührenden Ausbrüche ihrer beiderseitigen Empfindungen
15 gegeneinander, vorenthalten hätte. Vielleicht würde Voltaire die Erkennung überhaupt nicht geteilet haben, wenn er seine Materie nicht hätte dehnen müssen, um fünf Akte damit vollzumachen. Er jammert mehr als einmal über cette longue carrière de cinq actes qui est prodigieusement difficile à
20 remplir sans episodes — Und nun für diesesmal genug von der Merope!

Einundfunfzigstes Stück.

Den 23ten Oktober, 1767.

Den neunundbreißigsten Abend (Mittewochs, den 8ten Julius,) wurden der verheiratete Philosoph und die neue Agnese, wiederholt.

25 Chevrier sagt, daß Destouches sein Stück aus einem Lustspiele des *Campistron geschöpft* habe, und daß, wenn dieser *nicht seinen Jaloux* desabusé geschrieben hätte, wir wohl

schwerlich einen verheirateten Philosophen haben würden. . . .

. . . .

Dem ohngeachtet aber sehe ich nicht, warum Destouches bei seinem Stücke notwendig das Stück des Campistron vor Augen gehabt haben müßte; und mir ist es ganz begreiflich, daß wir jenes haben könnten, wenn dieses auch nicht vorhanden wäre. Die verschiedensten Charaktere können in ähnliche Situationen geraten; und da in der Komödie die Charaktere das Hauptwerk, die Situationen aber nur die Mittel sind, jene sich äußern zu lassen, und ins Spiel zu setzen: so muß man nicht die Situationen, sondern die Charaktere in Betrachtung ziehen, wenn man bestimmen will, ob ein Stück Original oder Kopie genennt zu werden verdiene. Umgekehrt ist es in der Tragödie, wo die Charaktere weniger wesentlich sind, und Schrecken und Mitleid vornehmlich aus den Situationen entspringt. Ähnliche Situationen geben also ähnliche Tragödien, aber nicht ähnliche Komödien. Hingegen geben ähnliche Charaktere ähnliche Komödien, anstatt daß [illegible] in den Tragödien fast gar nicht in Erwägung kommen.

Der Sohn unsers Dichters, welcher die prächtige Ausga[illegible] der Werke seines Vaters besorgt hat, die vor einigen Jahr[illegible] in vier Quartbänden aus der königlichen Druckerei zu Pa[illegible] erschien, meldet uns, in der Vorrede zu dieser Ausgabe, e[illegible] besondere dieses Stück betreffende Anekdote. Der Dich[illegible] nämlich habe sich in England verheiratet, und aus gewiss[illegible] Ursachen seine Verbindung geheim halten müssen. E[illegible] Person aus der Familie seiner Frau aber habe das Geheimnis früher ausgeplaudert, als ihm lieb gewesen; und die[illegible] habe Gelegenheit zu dem verheirateten Philosoph[illegible] gegeben. Wenn dieses wahr ist, — und warum sollten wir

seinem Sohne nicht glauben? — so dürfte die vermeinte Nachahmung des Campistron um so eher wegfallen.

Vierundfunfzigstes Stück.

Den 6ten November, 1767.

Den dreiundvierzigsten Abend (Dienstags, den 14ten Julius,) ward die Mütterschule des La Chaussee, und 5 den vierundvierzigsten Abend (als den 15ten,) der Graf von Essex wiederholt.

Da die Engländer von je her so gern domestica facta auf ihre Bühne gebracht haben, so kann man leicht vermuten, daß es ihnen auch an Trauerspielen über diesen Gegenstand nicht 10 fehlen wird. Das älteste ist das von Joh. Banks, unter dem Titel, der unglückliche Liebling, oder Graf von Essex. Es kam 1682 aufs Theater, und erhielt allgemeinen Beifall. . . .

. . . .

Fünfundfunfzigstes Stück.

Den 10ten November, 1767.

. . . .

Viel glücklicher hat Banks die Ohrfeige in sein Stück eingeflochten. — Aber eine Ohrfeige in einem Trauerspiele! Wie englisch, wie unanständig! — Ehe meine feinern Leser zu sehr darüber spotten, bitte ich sie, sich der Ohrfeige im Cid zu erinnern. Die Anmerkung, die der Hr. von Voltaire darüber gemacht hat, ist in vielerlei Betrachtung merkwürdig. „Heutzutage," sagt er, „dürfte man es nicht wagen, einem Helden *eine Ohrfeige geben zu lassen.* Die Schauspieler selbst wissen

nicht, wie sie sich dabei anstellen sollen; sie **thun** nur, als sie eine gäben. Nicht einmal in der Komödie ist so etw mehr erlaubt; und dieses ist das einzige Exempel, welches m auf der tragischen Bühne davon hat." . . .

Es ist nicht wahr, daß die Ohrfeige im Cid die einzige a der tragischen Bühne ist. Voltaire hat den Essex des Ban entweder nicht gekannt, oder vorausgesetzt, daß die tragisch Bühne seiner Nation allein diesen Namen verdiene. Un wissenheit verrät beides; und nur das letztere noch mehr Eite keit, als Unwissenheit. . . .

. . . .

Sechsundfunfzigstes Stück.

Den 13ten November, 1767.

Aber wiederum auf die Ohrfeige zu kommen. — Einm ist es doch nun so, daß eine Ohrfeige, die ein Mann von Eh von seinesgleichen oder von einem Höhern bekömmt, für ei so schimpfliche Beleidigung gehalten wird, daß alle Genu thuung, die ihm die Gesetze dafür verschaffen können, verg bens ist. Sie will nicht von einem dritten bestraft, sie w von dem Beleidigten selbst gerächet, und auf eine eben so genmächtige Art gerächet sein, als sie erwiesen worden. es die wahre oder die falsche Ehre ist, die dieses gebie davon ist hier die Rede nicht. Wie gesagt, es ist nun e mal so.

Und wenn es nun einmal in der Welt so ist: warum es nicht auch auf dem Theater so sein? Wenn die Ohrfei dort im Gange sind: warum nicht auch hier?

„Die Schauspieler," sagt der Herr von Voltaire, „wis *nicht, wie sie sich dabei anstellen sollen."* Sie wüßten

wohl; aber man will eine Ohrfeige auch nicht einmal gern im fremden Namen haben. Der Schlag setzt sie in Feuer; die Person erhält ihn, aber sie fühlen ihn; das Gefühl hebt die Verstellung auf; sie geraten aus ihrer Fassung; Scham und 5 Verwirrung äußert sich wider Willen auf ihrem Gesichte; sie sollten zornig aussehen, und sie sehen albern aus; und jeder Schauspieler, dessen eigene Empfindungen mit seiner Rolle in Kollision kommen, macht uns zu lachen.

Es ist dieses nicht der einzige Fall, in welchem man die Ab- 10 schaffung der Masken betauern möchte. Der Schauspieler kann ohnstreitig unter der Maske mehr Contenance halten; seine Person findet weniger Gelegenheit auszubrechen; und wenn sie ja ausbricht, so werden wir diesen Ausbruch weniger gewahr.

15 Doch der Schauspieler, verhalte sich bei der Ohrfeige, wie er will: der dramatische Dichter arbeitet zwar für den Schauspieler, aber er muß sich darum nicht alles versagen, was diesem weniger thulich und bequem ist. Kein Schauspieler kann rot werden, wenn er will: aber gleichwohl darf es ihm der 20 Dichter vorschreiben; gleichwohl darf er den einen sagen lassen, daß er es den andern werden sieht. Der Schauspieler will sich nicht ins Gesichte schlagen lassen; er glaubt, es mache ihn verächtlich; es verwirrt ihn; es schmerzt ihn: recht gut! Wenn er es in seiner Kunst so weit noch nicht gebracht hat, daß ihn so etwas nicht verwirret; wenn er seine Kunst so sehr nicht liebet, daß er sich, ihr zum Besten, eine kleine Kränkung will gefallen lassen: so suche er über die Stelle so gut wegzukommen, als er kann; er weiche dem Schlage aus; er halte die Hand vor; nur verlange er nicht, daß sich der Dichter seinetwegen mehr Bedenklichkeiten machen soll, als er sich der Person wegen macht, die er ihn vorstellen läßt. Wenn der

wahre Diego, wenn der wahre Essex eine Ohrfeige nehmen muß: was wollen ihre Repräsentanten dar einzuwenden haben?

Aber der Zuschauer will vielleicht keine Ohrfeige gesehen? Oder höchstens nur einem Bedienten, den sie ni besonders schimpft, für den sie eine seinem Stande angeme sene Züchtigung ist? Einem Helden hingegen, einem Helde eine Ohrfeige! wie klein, wie unanständig! — Und wenn si das nun eben sein soll? Wenn eben diese Unanständigkeit die Quelle der gewaltsamsten Entschließungen, der blutigsten Rache werden soll, und wird? Wenn jede geringere Beleidigung diese schreckliche Wirkungen nicht hätte haben können? Was in seinen Folgen so tragisch werden kann, was unter gewissen Personen notwendig so tragisch werden muß, soll dennoch aus der Tragödie ausgeschlossen sein, weil es auch in der Komödie, weil es auch in dem Possenspiele Platz findet? Worüber wir einmal lachen, sollen wir ein andermal nicht erschrecken können?

Wenn ich die Ohrfeigen aus einer Gattung des Drama verbannt wissen möchte, so wäre es aus der Komödie. Denn was für Folgen kann sie da haben? Traurige? die sind über ihrer Sphäre. Lächerliche? die sind unter ihr, und gehören dem Possenspiele. Gar keine? so verlohnte es nicht der Mühe, sie geben zu lassen. Wer sie giebt, wird nichts als pöbelhafte Hitze, und wer sie bekömmt, nichts als knechtische Kleinmut verraten. Sie verbleibt also den beiden Extremis, der Tragödie und dem Possenspiele; die mehrere dergleichen Dinge gemein haben, über die wir entweder spotten oder zittern wollen.

Und ich frage jeden, der den Cid vorstellen sehen, oder ihn mit einiger Aufmerksamkeit auch nur gelesen, ob ihn ni

Siebzigstes Stück.

Den 1sten Januar, 1768.

Wenn in dieser Vergleichung, sage ich, die satirische Laune nicht zu sehr vorstäche: so würde man sie für die beste Schutzschrift des komisch tragischen, oder tragisch komischen Drama, (Mischspiel habe ich es einmal auf irgend einem Titel genannt
5 gefunden) für die geflissentlichste Ausführung des Gedankens beim Lope halten dürfen. Aber zugleich würde sie auch die Widerlegung desselben sein. Denn sie würde zeigen, daß eben das Beispiel der Natur, welches die Verbindung des feierlichen Ernstes mit der possenhaften Lustigkeit rechtfertigen
10 soll, eben so gut jedes dramatische Ungeheuer, das weder Plan, noch Verbindung, noch Menschenverstand hat, rechtfertigen könne. Die Nachahmung der Natur müßte folglich entweder gar kein Grundsatz der Kunst sein; oder, wenn sie es doch bliebe, würde durch ihn selbst die Kunst, Kunst zu sein auf-
15 hören; wenigstens keine höhere Kunst sein, als etwa die Kunst, die bunten Adern des Marmors in Gips nachzuahmen; ihr Zug und Lauf mag geraten, wie er will, der seltsamste kann so seltsam nicht sein, daß er nicht natürlich scheinen könnte; bloß und allein der scheinet es nicht, bei welchem
20 sich zu viel Symmetrie, zu viel Ebenmaß und Verhältnis, zu viel von dem zeiget, was in jeder andern Kunst die Kunst ausmacht; der künstlichste in diesem Verstande ist hier der schlechteste, und der wildeste der beste.

Als Kritikus dürfte unser Verfasser ganz anders sprechen.
25 Was er hier so sinnreich aufstützen zu wollen scheinet, würde er ohne Zweifel als eine Mißgeburt des barbarischen Geschmacks verdammen, *wenigstens als* die ersten Versuche der unter un-

Würde eine Art von Gesetzmäßigkeit erhalten. Wa
natürlicher scheinen, als daß Essex sich wider diese L
auflehnet, und gegen die Höhe tobet, die den Belei
Rache entzieht? Ich wüßte wenigstens nicht,
letzten Vergehungen sonst wahrscheinlich hätte mac
Die bloße Ungnade, die bloße Entsetzung seiner E
konnte und durfte ihn so weit nicht treiben. Aber
so knechtische Behandlung außer sich gebracht, seh
alles, was ihm die Verzweiflung eingiebt, zwar
Billigung, doch mit Entschuldigung unternehm
Königin selbst muß ihn aus diesem Gesichtspunkte
zeihung würdig erkennen; und wir haben so un
Mitleid mit ihm, als er uns in der Geschichte zu
scheinet, wo das, was er hier in der ersten H
kränkten Ehre thut, aus Eigennutz und anderi
Absichten geschieht.

. . . .

Neunundfunfzigstes Stück.

Den 24sten November, 1767.

Nur den Stil des Banks muß man aus meiner
nicht beurteilen. Von seinem Ausdrucke habe i
abgehen müssen. Er ist zugleich so gemein und so
kriechend und so hochtrabend, und das nicht von
Person, sondern ganz durchaus, daß er zum M
Art von Mißhelligkeit dienen kann. Ich habe mi
beide Klippen, so gut als möglich, durchzuschleich
dabei aber doch an der einen lieber, als an der an
tern wollen.

Ich habe mich mehr vor dem Schwülstigen gehü

Wir würden notwendig zurückkommen, und das, was wir von beiden Gattungen erst behauptet, widerrufen müssen. Aber wie müßten wir widerrufen, ohne uns in neue Schwierigkeiten zu verwickeln? Die Vergleichung einer sol-
5 chen Haupt- und Staatsaction, über deren Güte wir streiten, mit dem menschlichen Leben, mit dem gemeinen Laufe der Welt, ist doch so richtig!

Ich will einige Gedanken herwerfen, die, wenn sie nicht gründlich genug sind, doch gründlichere veranlassen können.
10 — Der Hauptgedanke ist dieser: es ist wahr, und auch nicht wahr, daß die komische Tragödie, gotischer Erfindung, die Natur getreu nachahmet; sie ahmet sie nur in einer Hälfte getreu nach, und vernachlässiget die andere Hälfte gänzlich; sie ahmet die Natur der Erscheinungen nach, ohne im gering-
15 sten auf die Natur unserer Empfindungen und Seelenkräfte dabei zu achten.

In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannigfaltig-
20 keit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Anteil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat; das Vermögen abzusondern, und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können.
25 Dieses Vermögen üben wir in allen Augenblicken des Lebens; ohne dasselbe würde es für uns gar kein Leben geben; wir würden vor allzu verschiedenen Empfindungen nichts empfinden; wir würden ein beständiger Raub des gegenwärtigen Eindruckes sein; wir würden träumen, ohne zu wissen, was
30 wir träumten.

Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des

hört niemand, als dem sie es erlauben wollen, sie zu hören; mit ihnen spricht niemand als Leute, welche in die Handlung wirklich mit verwickelt, die also selbst im Affekte sind, und weder Lust noch Muße haben, Ausdrücke zu kontrollieren. Das war nur von dem Chore zu besorgen, der, so genau er auch in das Stück eingeflochten war, dennoch niemals mithandelte, und stets die handelnden Personen mehr richtete, als an ihrem Schicksale wirklichen Anteil nahm. Umsonst beruft man sich desfalls auf den höhern Rang der Personen. Vornehme Leute haben sich besser ausdrücken gelernt, als der gemeine Mann: aber sie affektieren nicht unaufhörlich, sich besser auszudrücken, als er. Am wenigsten in Leidenschaften; deren jeder seine eigene Beredsamkeit hat, mit der allein die Natur begeistert, die in keiner Schule gelernt wird, und auf die sich der Unerzogenste so gut verstehet, als der Polierteste.

Bei einer gesuchten, kostbaren, schwülstigen Sprache kann niemals Empfindung sein. Sie zeigt von keiner Empfindung, und kann keine hervorbringen. Aber wohl verträgt sie sich mit den simpelsten, gemeinsten, plattesten Worten und Redensarten.

Wie ich Banks Elisabeth sprechen lasse, weiß ich wohl, hat noch keine Königin auf dem französischen Theater gesprochen. Den niedrigen vertraulichen Ton, in dem sie sich mit ihren Frauen unterhält, würde man in Paris kaum einer guten adligen Landfrau angemessen finden. „Ist dir nicht wohl? — Mir ist ganz wohl. Steh auf, ich bitte dich. — Nur unruhig; ein wenig unruhig bin ich. — Erzähle mir doch. — Nicht wahr, Nottingham? Thu das! Laß hören! — Gemach, gemach! — Du eiferst dich aus dem Atem. — Gift und Blattern auf ihre Zunge! — Mir steht es frei, dem Dinge, das ich geschaffen habe, mitzuspielen, wie ich will. — Auf den

pf schlagen. — Wie ist's? Sei munter, liebe Rutland; ich
ll dir einen wackern Mann suchen. — Wie kannst du so
den? — Du sollst es schon sehen. — Sie hat mich recht
hr geärgert. Ich konnte sie nicht länger vor Augen sehen.
- Komm her, meine Liebe; laß mich an deinen Busen mich
hnen. — Ich dacht' es! — Das ist nicht länger auszuhalten."
Ja wohl ist es nicht auszuhalten! würden die feinen Kunst-
ichter sagen —

Werden vielleicht auch manche von meinen Lesern sagen. — Denn leider giebt es Deutsche, die noch weit französischer sind, als die Franzosen. Ihnen zu gefallen, habe ich diese Brocken auf einen Haufen getragen. Ich kenne ihre Art zu kritisieren. Alle die kleinen Nachlässigkeiten, die ihr zärtliches Ohr so unendlich beleidigen, die dem Dichter so schwer zu finden waren, die er mit so vieler Überlegung dahin und dorthin streuete, um den Dialog geschmeidig zu machen, und den Reden einen wahrern Anschein der augenblicklichen Eingebung zu erteilen, reihen sie sehr witzig zusammen auf einen Faden, und wollen sich krank darüber lachen. Endlich folgt ein mitleidiges Achselzucken: „man hört wohl, daß der gute Mann die große Welt nicht kennet; daß er nicht viele Königinnen reden gehört; Racine verstand das besser; aber Racine lebte auch bei Hofe."

Dem ohngeachtet würde mich das nicht irre machen. Desto schlimmer für die Königinnen, wenn sie wirklich nicht so sprechen, nicht so sprechen dürfen. Ich habe es lange schon geglaubt, daß der Hof der Ort eben nicht ist, wo ein Dichter die Natur studieren kann. Aber wenn Pomp und Etikette aus Menschen Maschinen macht, so ist es das Werk des Dichters, aus diesen Maschinen wieder Menschen zu machen. Die *wahren Königinnen mögen* so gesucht und affektiert sprechen,

als sie wollen: seine Königinnen müssen natürlich sprechen. Er höre der Hekuba des Euripides nur fleißig zu; und tröste sich immer, wenn er schon sonst keine Königinnen gesprochen hat.

Nichts ist züchtiger und anständiger als die simple Natur. Grobheit und Wust ist eben so weit von ihr entfernt, als Schwulst und Bombast von dem Erhabnen. Das nämliche Gefühl, welches die Grenzscheidung dort wahrnimmt, wird sie auch hier bemerken. Der schwülstigste Dichter ist daher unfehlbar auch der pöbelhafteste. Beide Fehler sind unzertrennlich; und keine Gattung giebt mehrere Gelegenheit in beide zu verfallen, als die Tragödie.

Gleichwohl scheinet die Engländer vornehmlich nur der eine, in ihrem Banks beleidiget zu haben. Sie tadelten weniger seinen Schwulst, als die pöbelhafte Sprache, die er so edle und in der Geschichte ihres Landes so glänzende Personen führen lasse; und wünschten lange, daß sein Stück von einem Manne, der den tragischen Ausdruck mehr in seiner Gewalt habe, möchte umgearbeitet werden. . . .

Aber einen spanischen Essex habe ich gelesen, der viel zu sonderbar ist, als daß ich nicht im Vorbeigehen etwas davon sagen sollte. —

Achtundsechzigstes Stück.

Den 25sten Dezember, 1767.

. . . .

Die echten spanischen Stücke sind vollkommen nach der Art dieses Essex. In allen einerlei Fehler, und einerlei Schönheiten: mehr oder weniger; das versteht sich. Die Fehler springen in die Augen: aber nach den Schönheiten dürf

man mich fragen. — Eine ganz eigne Fabel; eine sehr sinnreiche Verwicklung; sehr viele, und sonderbare, und immer neue Theaterstreiche; die ausgespartesten Situationen; meistens sehr wohl angelegte und bis ans Ende erhaltene Charaktere; nicht selten viel Würde und Stärke im Ausdrucke. —

Das sind allerdings Schönheiten: ich sage nicht, daß es die höchsten sind; ich leugne nicht, daß sie zum Teil sehr leicht bis in das Romanenhafte, Abenteuerliche, Unnatürliche können getrieben werden, daß sie bei den Spaniern von dieser Über-10 treibung selten frei sind. Aber man nehme den meisten französischen Stücken ihre mechanische Regelmäßigkeit: und sage mir, ob ihnen andere, als Schönheiten solcher Art, übrig bleiben? Was haben sie sonst noch viel Gutes, als Verwicklung, und Theaterstreiche und Situationen?

15 Anständigkeit: wird man sagen. — Nun ja; Anständigkeit. Alle ihre Verwicklungen sind anständiger, und einförmiger; alle ihre Theaterstreiche anständiger, und abgedroschener; alle ihre Situationen anständiger, und gezwungner. Das kömmt von der Anständigkeit!

20 Aber Cosme, dieser spanische Hanswurst; diese ungeheure Verbindung der pöbelhaftesten Possen mit dem feierlichsten Ernste; diese Vermischung des Komischen und Tragischen, durch die das spanische Theater so berüchtiget ist? Ich bin weit entfernt, diese zu verteidigen. Wenn sie zwar bloß mit 25 der Anständigkeit stritte, — man versteht schon, welche Anständigkeit ich meine; — wenn sie weiter keinen Fehler hätte, als daß sie die Ehrfurcht beleidigte, welche die Großen verlangen, daß sie der Lebensart, der Etikette, dem Ceremoniell, und allen den Gaukeleien zuwiderlief, durch die man den größern 30 Teil der Menschen bereden will, daß es einen kleinern gäbe, der von weit besserm Stoffe sei, als er: so würde mir die un-

sinnigste Abwechslung von Niedrig auf Groß, von Aberwitz auf Ernst, von Schwarz auf Weiß, willkommner sein, als die kalte Einförmigkeit, durch die mich der gute Ton, die feine Welt, die Hofmanier, und wie dergleichen Armseligkeiten mehr heißen, unfehlbar einschläfert. Doch es kommen ganz andere 5 Dinge hier in Betrachtung.

Neunundsechzigstes Stück.

Den 29sten Dezember, 1767.

Lope de Vega, ob er schon als der Schöpfer des spanischen Theaters betrachtet wird, war es indes nicht, der jenen Zwitterton einführte. Das Volk war bereits so daran gewöhnt, daß er ihn wider Willen mit anstimmen mußte. In seinem 10 Lehrgedichte, über die Kunst, neue Komödien zu machen, dessen ich oben schon gedacht, jammert er genug darüber. Da er sahe, daß es nicht möglich sei, nach den Regeln und Mustern der Alten für seine Zeitgenossen mit Beifall zu arbeiten: so suchte er der Regellosigkeit wenigstens Grenzen zu setzen; das 15 war die Absicht dieses Gedichts. Er dachte, so wild und barbarisch auch der Geschmack der Nation sei, so müsse er doch seine Grundsätze haben; und es sei besser, auch nur nach diesen mit einer beständigen Gleichförmigkeit zu handeln, als nach gar keinen. Stücke, welche die klassischen Regeln nicht beob- 20 achten, können doch noch immer Regeln beobachten, und müssen dergleichen beobachten, wenn sie gefallen wollen. Diese also, aus dem bloßen Nationalgeschmacke hergenommen, wollte er festsetzen; und so ward die Verbindung des Ernsthaften und Lächerlichen die erste. 25

„Auch Könige,“ sagt er, „könnet ihr in euern Komödien auftreten lassen. Ich höre zwar, daß unser weiser Monarch

(Philipp der Zweite) dieses nicht gebilliget; es sei nun, weil er einsahe, daß es wider die Regeln laufe, oder weil er es der Würde eines Königes zuwider glaubte, so mit unter den Pöbel gemengt zu werden. Ich gebe auch gern zu, daß dieses wieder zur ältesten Komödie zurückkehren heißt, die selbst Götter einführte; wie unter andern in dem *Amphitruo* des Plautus zu sehen: und ich weiß gar wohl, daß Plutarch, wenn er von Menandern redet, die älteste Komödie nicht sehr lobt. Es fällt mir also freilich schwer, unsere Mode zu billigen. Aber da wir uns nun einmal in Spanien so weit von der Kunst entfernen: so müssen die Gelehrten schon auch hierüber schweigen. Es ist wahr, das Komische mit dem Tragischen vermischet, Seneca mit dem Terenz zusammengeschmolzen, giebt kein geringeres Ungeheuer, als der Minotaurus der Pasiphae war. Doch diese Abwechselung gefällt nun einmal; man will nun einmal keine andere Stücke sehen, als die halb ernsthaft und halb lustig sind; die Natur selbst lehrt uns diese Mannigfaltigkeit, von der sie einen Teil ihrer Schönheit entlehnet."

Die letzten Worte sind es, weswegen ich diese Stelle anführe. Ist es wahr, daß uns die Natur selbst, in dieser Vermengung des Gemeinen und Erhabnen, des Possierlichen und Ernsthaften, des Lustigen und Traurigen, zum Muster dienet? Es scheinet so. Aber wenn es wahr ist, so hat Lope mehr gethan, als er sich vornahm; er hat nicht bloß die Fehler seiner Bühne beschöniget; er hat eigentlich erwiesen, daß wenigstens dieser Fehler keiner ist; denn nichts kann ein Fehler sein, was eine Nachahmung der Natur ist.

„Man tadelt," sagt einer von unsern neuesten Scribenten, „an Shakespear, — demjenigen unter allen Dichtern seit *Homer, der die Menschen,* vom Könige bis zum Bettler, und

von Julius Cäsar bis zu Jak Fallstaff, am besten gek
und mit einer Art von unbegreiflicher Intuition durch
durch gesehen hat, — daß seine Stücke keinen, oder doch
einen sehr fehlerhaften unregelmäßigen und schlecht a
sonnenen Plan haben; daß Komisches und Tragisches i
auf die seltsamste Art durcheinander geworfen ist, und oft
dieselbe Person, die uns durch die rührende Sprache der
tur, Thränen in die Augen gelockt hat, in wenigen A
blicken darauf uns durch irgend einen seltsamen Einfall
barockischen Ausdruck ihrer Empfindungen, wo nicht zu l
macht, doch dergestalt abkühlt, daß es ihm hernach sehr s
wird, uns wieder in die Fassung zu setzen, worin er uns l
möchte. — Man tadelt das, und denkt nicht daran, daß
Stücke eben darin natürliche Abbildungen des mensch
Lebens sind."

„Das Leben der meisten Menschen, und (wenn wir es
dürfen) der Lebenslauf der großen Staatskörper selbst,
fern wir sie als eben so viel moralische Wesen betra
gleicht den Haupt- und Staatsactionen im alten got
Geschmacke in so vielen Punkten, daß man beinahe a
Gedanken kommen möchte, die Erfinder dieser letztern r
klüger gewesen, als man gemeiniglich denkt, und hätten
fern sie nicht gar die heimliche Absicht gehabt, das mens
Leben lächerlich zu machen, wenigstens die Natur eben s
treu nachahmen wollen, als die Griechen sich angelegen
ließen, sie zu verschönern. . . ."

. . . .

Siebzigstes Stück.

Den 1sten Januar, 1768.

Wenn in dieser Vergleichung, sage ich, die satirische Laune nicht zu sehr vorstäche: so würde man sie für die beste Schutzschrift des komisch tragischen, oder tragisch komischen Drama, (Mischspiel habe ich es einmal auf irgend einem Titel genannt gefunden) für die geflissentlichste Ausführung des Gedankens beim Lope halten dürfen. Aber zugleich würde sie auch die Widerlegung desselben sein. Denn sie würde zeigen, daß eben das Beispiel der Natur, welches die Verbindung des feierlichen Ernstes mit der possenhaften Lustigkeit rechtfertigen soll, eben so gut jedes dramatische Ungeheuer, das weder Plan, noch Verbindung, noch Menschenverstand hat, rechtfertigen könne. Die Nachahmung der Natur müßte folglich entweder gar kein Grundsatz der Kunst sein; oder, wenn sie es doch bliebe, würde durch ihn selbst die Kunst, Kunst zu sein aufhören; wenigstens keine höhere Kunst sein, als etwa die Kunst, die bunten Adern des Marmors in Gips nachzuahmen; ihr Zug und Lauf mag geraten, wie er will, der seltsamste kann so seltsam nicht sein, daß er nicht natürlich scheinen könnte; bloß und allein der scheinet es nicht, bei welchem sich zu viel Symmetrie, zu viel Ebenmaß und Verhältnis, zu viel von dem zeiget, was in jeder andern Kunst die Kunst ausmacht; der künstlichste in diesem Verstande ist hier der schlechteste, und der wildeste der beste.

Als Kritikus dürfte unser Verfasser ganz anders sprechen. Was er hier so sinnreich aufstützen zu wollen scheinet, würde er ohne Zweifel als eine Mißgeburt des barbarischen Geschmacks verdammen, *wenigstens als* die ersten Versuche der unter un-

geschlachteten Völkern wieder auflebenden Kunst vorstell
an deren Form irgend ein Zusammenfluß gewisser äußerlich
Ursachen, oder das Ohngefähr, den meisten, Vernunft u
Überlegung aber den wenigsten, auch wohl ganz und gar
nen Anteil hatte. Er würde schwerlich sagen, daß die ers
Erfinder des Mischspiels (da das Wort einmal da ist, war
soll ich es nicht brauchen?) „die Natur eben so getreu na
ahmen wollen, als die Griechen sich angelegen sein lassen,
zu verschönern."

Die Worte getreu und verschönert, von der Nachahmu
und der Natur, als dem Gegenstande der Nachahmung.
braucht, sind vielen Mißdeutungen unterworfen. Es gi
Leute, die von keiner Natur wissen wollen, welche man zu
treu nachahmen könne; selbst was uns in der Natur mißfa
gefalle in der getreuen Nachahmung, vermöge der Nach
mung. Es giebt andere, welche die Verschönerung der Na
für eine Grille halten; eine Natur, die schöner sein wolle,
die Natur, sei eben darum nicht Natur. Beide erklären
für Verehrer der einzigen Natur, so wie sie ist: jene fin
in ihr nichts zu vermeiden; diese nichts hinzuzusetzen. Je
also müßte notwendig das gotische Mischspiel gefallen;
wie diese Mühe haben würden, an den Meisterstücken
Alten Geschmack zu finden.

Wann dieses nun aber nicht erfolgte? Wann jene
große Bewunderer sie auch von der gemeinsten und alltäg
sten Natur sind, sich dennoch wider die Vermischung des
senhaften und Interessanten erklärten? Wann diese, so
geheuer sie auch alles finden, was besser und schöner sein
als die Natur, dennoch das ganze griechische Theater, ohne
geringsten Anstoß von dieser Seite, durchwandelten?
wollten wir diesen Widerspruch erklären?

Wir würden notwendig zurückkommen, und das, was wir von beiden Gattungen erst behauptet, widerrufen müssen. Aber wie müßten wir widerrufen, ohne uns in neue Schwierigkeiten zu verwickeln? Die Vergleichung einer solchen Haupt- und Staatsaction, über deren Güte wir streiten, mit dem menschlichen Leben, mit dem gemeinen Laufe der Welt, ist doch so richtig!

Ich will einige Gedanken herwerfen, die, wenn sie nicht gründlich genug sind, doch gründlichere veranlassen können. — Der Hauptgedanke ist dieser: es ist wahr, und auch nicht wahr, daß die komische Tragödie, gotischer Erfindung, die Natur getreu nachahmet; sie ahmet sie nur in einer Hälfte getreu nach, und vernachlässiget die andere Hälfte gänzlich; sie ahmet die Natur der Erscheinungen nach, ohne im geringsten auf die Natur unserer Empfindungen und Seelenkräfte dabei zu achten.

In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannigfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Anteil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat; das Vermögen abzusondern, und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können.

Dieses Vermögen üben wir in allen Augenblicken des Lebens; ohne dasselbe würde es für uns gar kein Leben geben; wir würden vor allzu verschiedenen Empfindungen nichts empfinden; wir würden ein beständiger Raub des gegenwärtigen Eindruckes sein; wir würden träumen, ohne zu wissen, was wir träumten.

Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des

Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixien
unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern. Alles, was wir in
Natur von einem Gegenstande, oder einer Verbindung ı
schiedener Gegenstände, es sei der Zeit oder dem Raume n
in unsern Gedanken absondern, oder absondern zu kön
wünschen, sondert sie wirklich ab, und gewährt uns diesen
genstand, oder diese Verbindung verschiedener Gegenstä
so lauter und bündig, als es nur immer die Empfindung,
sie erregen soll, verstattet.

Wenn wir Zeugen von einer wichtigen und rührenden
gebenheit sind, und eine andere von nichtigem Belange l
querein: so suchen wir der Zerstreuung, die diese uns dro
möglichst auszuweichen. Wir abstrahieren von ihr; und
muß uns notwendig ekeln, in der Kunst das wieder zu fin
was wir aus der Natur wegwünschten.

Nur wenn eben dieselbe Begebenheit in ihrem Fortg
alle Schattierungen des Interesse annimmt, und eine ı
bloß auf die andere folgt, sondern so notwendig aus der
dern entspringt; wenn der Ernst das Lachen, die Trauri
die Freude, oder umgekehrt, so unmittelbar erzeugt, daß
die Abstraktion des einen oder des andern unmöglich fi
nur alsdenn verlangen wir sie auch in der Kunst nicht,
die Kunst weiß aus dieser Unmöglichkeit selbst Vortei
ziehen. —

Aber genug hiervon: man sieht schon, wo ich hinaus wi

Den fünfundvierzigsten Abend (Freitags, den 17ten
lius,) wurden die Brüder des Hrn. Romanus, und
Orakel vom Saint-Foix gespielt.

Das erstere Stück kann für ein deutsches Original ge
ob es schon, größtenteils, aus den Brüdern des Te
genommen ist. Man hat gesagt, daß auch Moliere aus d

Quelle geschöpft habe; und zwar seine Männerschule. Der Herr von Voltaire macht seine Anmerkungen über dieses Vorgeben: und ich führe Anmerkungen von dem Herrn von Voltaire so gern an! Aus seinen geringsten ist noch immer
5 etwas zu lernen: wenn schon nicht allezeit das, was er darin sagt: wenigstens das, was er hätte sagen sollen. Primus sapientiae gradus est, falsa intelligere; (wo dieses Sprüchelchen steht, will mir nicht gleich beifallen) und ich wüßte keinen Schriftsteller in der Welt, an dem man es so gut versuchen
10 könnte, ob man auf dieser ersten Stufe der Weisheit stehe, als an dem Herrn von Voltaire: aber daher auch keinen, der uns die zweite zu ersteigen, weniger behilflich sein könnte; secundus, vera cognoscere. Ein kritischer Schriftsteller, dünkt mich, richtet seine Methode auch am besten nach diesem
15 Sprüchelchen ein. Er suche sich nur erst jemanden, mit dem er streiten kann: so kömmt er nach und nach in die Materie, und das übrige findet sich. Hierzu habe ich mir in diesem Werke, ich bekenne es aufrichtig, nun einmal die französischen Skribenten vornehmlich erwählet, und unter diesen besonders
20 den Hrn. von Voltaire. Also auch itzt, nach einer kleinen Verbeugung, nur darauf zu! Wem diese Methode aber etwan mehr mutwillig als gründlich scheinen wollte: der soll wissen, daß selbst der gründliche Aristoteles sich ihrer fast immer bedient hat. Solet Aristoteles, sagt einer von seinen
25 Auslegern, der mir eben zur Hand liegt, quaerere pugnam in suis libris. Atque hoc facit non temere, et casu, sed certa ratione atque consilio: nam labefactatis aliorum opinionibus, u. s. w. O des Pedanten! würde der Herr von Voltaire rufen. — Ich bin es bloß aus Mißtrauen in
30 mich selbst.

. . . .

Dreiundsiebzigstes Stück.

Den 12ten Januar, 1768.

. . . .

Den achtundvierzigsten Abend (Mittewochs, den 22
Julius,) ward das Trauerspiel des Herrn Weiß, Rich
der Dritte, aufgeführt: zum Beschlusse, Herzog Mic
Dieses Stück ist ohnstreitig eines von unsern beträcht
sten Originalen; reich an großen Schönheiten, die genu
zeigen, daß die Fehler, mit welchen sie verwebt sind, zu
meiden, im geringsten nicht über die Kräfte des Dichter
wesen wäre, wenn er sich diese Kräfte nur selbst hätte
trauen wollen.

Schon Shakespear hatte das Leben und den Tod des dr
Richards auf die Bühne gebracht: aber Herr Weiß erin
sich dessen nicht eher, als bis sein Werk bereits fertig
„Sollte ich also," sagt er, „bei der Vergleichung schon viel
lieren: so wird man doch wenigstens finden, daß ich kein
gium begangen habe; — aber vielleicht wäre es ein Verd
gewesen, an dem Shakespear ein Plagium zu begehen."

Vorausgesetzt, daß man eines an ihm begehen kann.
was man von dem Homer gesagt hat, es lasse sich dem
kules eher seine Keule, als ihm ein Vers abringen, das
sich vollkommen auch vom Shakespear sagen. Auf di
ringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedruckt,
cher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakesp
Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich r
ihr zu stellen!

Shakespear will studiert, nicht geplündert sein. H
wir Genie, so muß uns Shakespear das sein, was

Landschaftsmaler die Camera obscura ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf eine Fläche projektieret; aber er borge nichts daraus.

Ich wüßte auch wirklich in dem ganzen Stücke des Shakespears keine einzige Scene, sogar keine einzige Tirade, die Herr Weiß so hätte brauchen können, wie sie dort ist. Alle, auch die kleinsten Teile beim Shakespear, sind nach den großen Maßen des historischen Schauspiels zugeschnitten, und dieses verhält sich zu der Tragödie französischen Geschmacks, ungefähr wie ein weitläufiges Freskogemälde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring. Was kann man zu diesem aus jenem nehmen, als etwa ein Gesicht, eine einzelne Figur, höchstens eine kleine Gruppe, die man sodann als ein eigenes Ganze ausführen muß? Eben so würden aus einzeln Ge-anken beim Shakespear ganze Scenen, und aus einzeln Scenen ganze Aufzüge werden müssen. Denn wenn man en Ärmel aus dem Kleide eines Riesen für einen Zwerg cht nutzen will, so muß man ihm nicht wieder einen Ärmel, ndern einen ganzen Rock daraus machen.

Thut man aber auch dieses, so kann man wegen der Be-huldigung des Plagiums ganz ruhig sein. Die meisten erden in dem Faden die Flocke nicht erkennen, woraus er sponnen ist. Die wenigen, welche die Kunst verstehen, rraten den Meister nicht, und wissen, daß ein Goldkorn so instlich kann getrieben sein, daß der Wert der Form den Wert der Materie bei weitem übersteiget.

Ich für mein Teil betauere es also wirklich, daß unserm ichter Shakespears Richard so spät beigefallen. Er hätte n können gekannt haben, und doch eben so original geblieben in, als er itzt ist: er hätte ihn können genutzt haben, ohne ß eine einzige übergetragene Gedanke davon gezeugt hätte.

Wäre mir indes eben das begegnet, so würde ich S
spears Werk wenigstens nachher als einen Spiegel
haben, um meinem Werke alle die Flecken abzuwische
mein Auge unmittelbar darin zu erkennen, nicht verm
gewesen wäre. — Aber woher weiß ich, daß Herr Weiß
nicht gethan? Und warum sollte er es nicht gethan hab

Kann es nicht eben so wohl sein, daß er daß, was i
dergleichen Flecken halte, für keine hält? Und ist es nicht
wahrscheinlich, daß er mehr recht hat, als ich? Ich bin
zeugt, daß das Auge des Künstlers größtenteils viel s
sichtiger ist, als das scharfsichtigste seiner Betrachter. 1
zwanzig Einwürfen, die ihm diese machen, wird er sich
neunzehn erinnern, sie während der Arbeit sich selbst gen
und sie auch schon sich selbst beantwortet zu haben.

Gleichwohl wird er nicht ungehalten sein, sie auch vo
dern machen zu hören: denn er hat es gern, daß man
sein Werk urteilet; schal oder gründlich, links oder rechts
artig oder hämisch, alles gilt ihm gleich; und auch das sc
linkste, hämischste Urteil, ist ihm lieber, als kalte Bew
rung. Jenes wird er auf die eine oder die andere
seinen Nutzen zu verwenden wissen: aber was fängt e
dieser an? Verachten möchte er die guten ehrlichen
nicht gern, die ihn für so etwas Außerordentliches h
und doch muß er die Achseln über sie zucken. Er ist nicht
aber er ist gemeiniglich stolz; und aus Stolz möchte er
mal lieber einen unverdienten Tadel, als ein unverdi
Lob, auf sich sitzen lassen. —

Man wird glauben, welche Kritik ich hiermit vorbe
will. — Wenigstens nicht bei dem Verfasser, — höchsten
bei einem oder dem andern Mitsprecher. Ich weiß nic
ich es jüngst gedruckt lesen mußte, daß ich die Amalia

nes Freundes auf Unkosten seiner übrigen Lustspiele gelobt hätte. — Auf Unkosten? aber doch wenigstens der frühern? Ich gönne es Ihnen, mein Herr, daß man niemals Ihre ältern Werke so möge tadeln können. Der Himmel bewahre 5 Sie vor dem tückischen Lobe: daß Ihr letztes immer Ihr bestes ist! —

Vierundsiebzigstes Stück.

Den 15ten Januar, 1768.

Zur Sache. — Es ist vornehmlich der Charakter des Richards, worüber ich mir die Erklärung des Dichters wünschte. Aristoteles würde ihn schlechterdings verworfen haben; 10 zwar mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden, wenn ich es nur auch mit seinen Gründen zu werden wüßte.

Die Tragödie, nimmt er an, soll Mitleid und Schrecken erregen: und daraus folgert er, daß der Held derselben weder 15 ein ganz tugendhafter Mann, noch ein völliger Bösewicht sein müsse. Denn weder mit des einen noch mit des andern Unglücke, lasse sich jener Zweck erreichen.

Räume ich dieses ein: so ist Richard der Dritte eine Tragödie, die ihres Zweckes verfehlt. Räume ich es nicht 20 ein: so weiß ich gar nicht mehr, was eine Tragödie ist.

Denn Richard der Dritte, so wie ihn Herr Weiß geschildert hat, ist unstreitig das größte, abscheulichste Ungeheuer, das jemals die Bühne getragen. Ich sage, die Bühne: daß es die Erde wirklich getragen habe, daran zweifle ich.

25 Was für Mitleid kann der Untergang dieses Ungeheuers erwecken? Doch, das soll er auch nicht; der Dichter hat es darauf nicht angelegt; und es sind ganz andere Personen in

seinem Werke, die er zu Gegenständen unsers Mitleids gemacht hat.

Aber Schrecken? — Sollte dieser Bösewicht, der die Kluft, die sich zwischen ihm und dem Throne befunden, mit lauter Leichen gefüllet, mit den Leichen derer, die ihm das Liebste in der Welt hätten sein müssen; sollte dieser blutdürstige, seines Blutdurstes sich rühmende, über seine Verbrechen sich kitzelnde Teufel, nicht Schrecken in vollem Maße erwecken?

Wohl erweckt er Schrecken: wenn unter Schrecken das Erstaunen über unbegreifliche Missethaten, das Entsetzen über Bosheiten, die unsern Begriff übersteigen, wenn darunter der Schauder zu verstehen ist, der uns bei Erblickung vorsätzlicher Greuel, die mit Lust begangen werden, überfällt. Von diesem Schrecken hat mich Richard der Dritte mein gutes Teil empfinden lassen.

Aber dieses Schrecken ist so wenig eine von den Absichte des Trauerspiels, daß es vielmehr die alten Dichter auf al Weise zu mindern suchten, wenn ihre Personen irgend ei großes Verbrechen begehen mußten. Sie schoben öfte lieber die Schuld auf das Schicksal, machten das Verbreche lieber zu einem Verhängnisse einer rächenden Gottheit, ve wandelten lieber den freien Menschen in eine Maschine: e sie uns bei der gräßlichen Idee wollten verweilen lassen, d der Mensch von Natur einer solchen Verderbnis fähig sei.

Bei den Franzosen führt Crebillon den Beinamen d Schrecklichen. Ich fürchte sehr, mehr von diesem Schrecke welches in der Tragödie nicht sein sollte, als von dem echte das der Philosoph zu dem Wesen der Tragödie rechnet.

Und dieses — hätte man gar nicht Schrecken nennen solle Das Wort, welches Aristoteles braucht, heißt Furcht: Mitle und Furcht, sagt er, soll die Tragödie erregen; nicht, Mitle

ecken. Es ist wahr, das Schrecken ist eine Gattung
t; es ist eine plötzliche, überraschende Furcht. Aber
es Plötzliche, dieses Überraschende, welches die Idee
einschließt, zeiget deutlich, daß die, von welchen sich
Einführung des Wortes Schrecken, anstatt des Wor-
, herschreibet, nicht eingesehen haben, was für eine
istoteles meine. — Ich möchte dieses Weges sobald
der kommen: man erlaube mir also einen kleinen
f.

Mitleid," sagt Aristoteles, „verlangt einen, der un-
eidet: und die Furcht einen unsersgleichen. Der
ist weder dieses, noch jenes: folglich kann auch sein
oeder das erste noch das andere erregen."

Furcht, sage ich, nennen die neuern Ausleger und
Schrecken, und es gelingt ihnen, mit Hilfe dieses
hes, dem Philosophen die seltsamsten Händel von
zu machen.

. . . .

Fünfundsiebzigstes Stück.

Den 19ten Januar, 1768.

. . . .

r, Aristoteles, ist es gewiß nicht, der die mit Recht
Einteilung der tragischen Leidenschaften in Mitleid
cken gemacht hat. Man hat ihn falsch verstanden,
setzt. Er spricht von Mitleid und Furcht, nicht von
nd Schrecken; und seine Furcht ist durchaus nicht
, welche uns das bevorstehende Übel eines andern,
andern, erweckt, sondern es ist die Furcht, welche
er Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns

selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhänget sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.

Aristoteles will überall aus sich selbst erklärt werden. Wer uns einen neuen Kommentar über seine Dichtkunst liefern will, welcher den Dacierschen weit hinter sich läßt, dem rate ich, vor allen Dingen die Werke des Philosophen vom Anfange bis zum Ende zu lesen. Er wird Aufschlüsse für die Dichtkunst finden, wo er sich deren am wenigsten vermutet; besonders muß er die Bücher der Rhetorik und Moral studieren. Man sollte zwar denken, diese Aufschlüsse müßten die Scholastiker, welche die Schriften des Aristoteles an den Fingern wußten, längst gefunden haben. Doch die Dichtkunst war gerade diejenige von seinen Schriften, um die sie sich am wenigsten bekümmerten. Dabei fehlten ihnen andere Kenntnisse, ohne welche jene Aufschlüsse wenigstens nicht fruchtbar werden konnten: sie kannten das Theater und die Meisterstücke desselben nicht.

Die authentische Erklärung dieser Furcht, welche Aristoteles dem tragischen Mitleid beifüget, findet sich in dem fünften und achten Kapitel des zweiten Buchs seiner Rhetorik. Es war gar nicht schwer, sich dieser Kapitel zu erinnern; gleichwohl hat sich vielleicht keiner seiner Ausleger ihrer erinnert, wenigstens hat keiner den Gebrauch davon gemacht, der sich davon machen läßt. Denn auch die, welche ohne sie einsahen, daß diese Furcht nicht das mitleidige Schrecken sei, hätten noch ein wichtiges Stück aus ihnen zu lernen gehabt: die Ursache nämlich, warum der Stagirit dem Mitleid hier die Furcht, und warum nur die Furcht [illegible] andere Leidenschaft, und warum

nicht mehrere Leidenschaften, beigesellet habe. Von dieser Ursache wissen sie nichts, und ich möchte wohl hören, was sie aus ihrem Kopfe antworten würden, wenn man sie fragte: warum z. E. die Tragödie nicht eben so wohl Mitleid und 5 Bewunderung, als Mitleid und Furcht, erregen könne und dürfe!

Es beruhet aber alles auf dem Begriffe, den sich Aristoteles von dem Mitleiden gemacht hat. Er glaubte nämlich, daß das Übel, welches der Gegenstand unsers Mitleidens werden 10 solle, notwendig von der Beschaffenheit sein müsse, daß wir es auch für uns selbst, oder für eines von den Unsrigen, zu befürchten hätten. Wo diese Furcht nicht sei, könne auch kein Mitleiden stattfinden. Denn weder der, den das Unglück so tief herabgedrückt habe, daß er weiter nichts für sich zu fürch- 15 ten sähe, noch der, welcher sich so vollkommen glücklich glaube, daß er gar nicht begreife, woher ihm ein Unglück zustoßen könne, weder der Verzweifelnde noch der Übermütige, pflege mit andern Mitleid zu haben. Er erkläret daher auch das Fürchterliche und das Mitleidswürdige, eines durch das an- 20 dere. Alles das, sagt er, ist uns fürchterlich, was, wenn es einem andern begegnet wäre, oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde: und alles das finden wir mitleidswürdig, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstünde. Nicht genug also, daß der Unglück- 25 liche, mit dem wir Mitleiden haben sollen, sein Unglück nicht verdiene, ob er es sich schon durch irgend eine Schwachheit zugezogen: seine gequälte Unschuld, oder vielmehr seine zu hart heimgesuchte Schuld, sei für uns verloren, sei nicht vermögend, unser Mitleid zu erregen, wenn wir keine Möglichkeit sehen, 30 daß uns sein Leiden auch treffen könne. Diese Möglichkeit aber finde sich alsdenn, und könne zu einer großen Wahr-

scheinlichkeit erwachsen, wenn ihn der Dichter nicht sch
mache, als wir gemeiniglich zu sein pflegen, wenn er i
kommen so denken und handeln lasse, als wir in sein
ständen würden gedacht und gehandelt haben, oder we
glauben, daß wir hätten denken und handeln müsse
wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Kor
dere. Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, da
Schicksal gar leicht dem seinigen eben so ähnlich werde
als wir ihm zu sein uns selbst fühlen: und diese Furc
welche das Mitleid gleichsam zur Reife bringe.

So dachte Aristoteles von dem Mitleiden, und nur
wird die wahre Ursache begreiflich, warum er in der E
der Tragödie, nächst dem Mitleiden, nur die einzige
nannte. Nicht als ob diese Furcht hier eine besond
dem Mitleiden unabhängige Leidenschaft sei, welche b
bald ohne dem Mitleid, so wie das Mitleid bald mit b
ihr, erreget werden könne; welches die Mißdeutung
neille war: sondern weil, nach seiner Erklärung d
leids, dieses die Furcht notwendig einschließt; weil ni
ser Mitleid erregt, als was zugleich unsere Furcht e
kann.

Corneille hatte seine Stücke schon alle geschrieben
sich hinsetzte, über die Dichtkunst des Aristoteles
mentieren. Er hatte funfzig Jahre für das Theat
beitet: und nach dieser Erfahrung würde er uns u
vortreffliche Dinge über den alten dramatischen Kode
sagen können, wenn er ihn nur auch während der Zei
Arbeit fleißiger zu Rate gezogen hätte. Allein, dieses
er, höchstens nur in Absicht auf die mechanischen Re
Kunst gethan zu haben. In den wesentlichern ließ e
ihn unbe[illegible] er am Ende fand, daß er w

verstoßen, gleichwohl nicht wider ihn verstoßen haben wollte: so suchte er sich durch Auslegungen zu helfen, und ließ seinen vorgeblichen Lehrmeister Dinge sagen, an die er offenbar nie gedacht hatte.

Corneille hatte Märtyrer auf die Bühne gebracht, und sie als die vollkommensten untadelhaftesten Personen geschildert; er hatte die abscheulichsten Ungeheuer in dem Prusias, in dem Phokas, in der Kleopatra aufgeführt: und von beiden Gattungen behauptet Aristoteles, daß sie zur Tragödie unschicklich wären, weil beide weder Mitleid noch Furcht erwecken könnten. Was antwortet Corneille hierauf? Wie fängt er es an, damit bei diesem Wiederspruche weder sein Ansehen, noch das Ansehen des Aristoteles leiden möge? „O," sagt er, „mit dem Aristoteles können wir uns hier leicht vergleichen. Wir dürfen nur annehmen, er habe eben nicht behaupten wollen, daß beide Mittel zugleich, sowohl Furcht als Mitleid, nötig wären, um die Reinigung der Leidenschaften zu bewirken, die er zu dem letzten Endzwecke der Tragödie macht: sondern nach seiner Meinung sei auch eines zureichend." — „Wir können diese Erklärung," fährt er fort, „aus ihm selbst bekräftigen, wenn wir die Gründe recht erwägen, welche er von der Ausschließung derjenigen Begebenheiten, die er in den Trauerspielen mißbilliget, giebt. Er sagt niemals: dieses oder jenes schickt sich in die Tragödie nicht, weil es bloß Mitleiden und keine Furcht erweckt; oder dieses ist daselbst unerträglich, weil es bloß die Furcht erweckt, ohne daß Mitleid zu erregen. Nein; sondern er verwirft sie deswegen, weil sie, wie er sagt, weder Mitleid noch Furcht zuwege bringen, und giebt uns dadurch zu erkennen, daß sie ihm deswegen nicht gefallen, weil ihnen sowohl das eine als das andere fehlet, und daß er ihnen sei-

nen Beifall nicht versagen würde, wenn sie nur eines von beiden wirkten."

Sechsundsiebzigstes Stück.

Den 22sten Januar, 1768.

Aber das ist grundfalsch! — Ich kann mich nicht genug wundern, wie Dacier, der doch sonst auf die Verdrehungen ziemlich aufmerksam war, welche Corneille von dem Texte 5 des Aristoteles zu seinem Besten zu machen suchte, diese größte von allen übersehen können. Zwar, wie konnte er sie nicht übersehen, da es ihm nie einkam, des Philosophen Erklärung vom Mitleid zu Rate zu ziehen? — Wie gesagt, es ist grundfalsch, was sich Corneille einbildet. Aristoteles kann 10 das nicht gemeint haben, oder man müßte glauben, daß er seine eigene Erklärungen vergessen können, man müßte glauben, daß er sich auf die handgreiflichste Weise widersprechen können. Wenn nach seiner Lehre, kein Übel eines andern unser Mitleid erreget, was wir nicht für uns selbst fürchten: so konnte er mit 15 keiner Handlung in der Tragödie zufrieden sein, welche nur Mitleid und keine Furcht erreget; denn er hielt die Sache selbst für unmöglich; dergleichen Handlungen existierten ihm nicht; sondern sobald sie unser Mitleid zu erwecken fähig wären, glaubte er, müßten sie auch Furcht für uns erwecken; 20 oder vielmehr, nur durch diese Furcht erweckten sie Mitleid. Noch weniger konnte er sich die Handlung einer Tragödie vorstellen, welche Furcht für uns erregen könne, ohne zugleich unser Mitleid zu erwecken: denn er war überzeugt, daß alles, was uns Furcht für uns selbst errege, auch unser Mitleid er- 25 *wecken müsse*, sobald wir andere damit bedrohet, oder betrof-

)lickten; und das ist eben der Fall der Tragödie, wo wir
is Übel, welches wir fürchten, nicht uns, sondern anderen
:en sehen.
;st wahr, wenn Aristoteles von den Handlungen spricht,
in die Tragödie nicht schicken, so bedient er sich mehr-
des Ausdrucks von ihnen, daß sie weder Mitleid noch
erwecken. Aber desto schlimmer, wenn sich Corneille
ieses weder noch verführen lassen. Diese disjunktive
ln involvieren nicht immer, was er sie involvieren läßt.
venn wir zwei oder mehrere Dinge von einer Sache
ie verneinen, so kömmt es darauf an, ob sich diese
:ben so wohl in der Natur voneinander trennen lassen,
: sie in der Abstraktion und durch den symbolischen
ck trennen können, wenn die Sache dem ohngeachtet
stehen soll, ob ihr schon das eine oder das andere von
Dingen fehlt. Wenn wir z. E. von einem Frauen-
sagen, sie sei weder schön noch witzig: so wollen wir
gs sagen, wir würden zufrieden sein, wenn sie auch
es von beiden wäre; denn Witz und Schönheit lassen
t bloß in Gedanken trennen, sondern sie sind wirklich
et. Aber wenn wir sagen, dieser Mensch glaubt we-
nmel noch Hölle: wollen wir damit auch sagen, daß
rieden sein würden, wenn er nur eines von beiden
, wenn er nur den Himmel und keine Hölle, oder nur
le und keinen Himmel glaubte? Gewiß nicht: denn
eine glaubt, muß notwendig auch das andere glau-
immel und Hölle, Stra;e und Belohnung sind relativ;
as eine ist, ist auch das andere. Oder, um mein
l aus einer verwandten Kunst zu nehmen; wenn wir
ieses Gemälde taugt nichts, denn es hat weder Zeich-
och Kolorit: wollen wir damit sagen, daß ein gutes

Gemälde sich mit einem von beiden begnügen könne? — Da
ist so klar!

Allein, wie, wenn die Erklärung, welche Aristoteles vo
dem Mitleiden giebt, falsch wäre? Wie, wenn wir auch m
Übeln und Unglücksfällen Mitleid fühlen könnten, die wir fü
uns selbst auf keine Weise zu besorgen haben?

Es ist wahr: es braucht unserer Furcht nicht, um Unlu
über das physikalische Übel eines Gegenstandes zu empfinde
den wir lieben. Diese Unlust entstehet bloß aus der Vorste
lung der Unvollkommenheit, so wie unsere Liebe aus der Vo
stellung der Vollkommenheiten desselben; und aus dem Zu
sammenflusse dieser Lust und Unlust entspringet die vermisch
Empfindung, welche wir Mitleid nennen.

Jedoch auch sonach glaube ich nicht, die Sache des Arist
teles notwendig aufgeben zu müssen.

Denn wenn wir auch schon, ohne Furcht für uns selb
Mitleid für andere empfinden können: so ist es doch unstreit
daß unser Mitleid, wenn jene Furcht dazukömmt, weit l
hafter und stärker und anzüglicher wird, als es ohne sie s
kann. Und was hindert uns, anzunehmen, daß die vermisc
Empfindung über das physikalische Übel eines geliebten Geg
standes, nur allein durch die dazukommende Furcht für u
zu dem Grade erwächst, in welchem sie Affekt genannt
werden verdienet?

Aristoteles hat es wirklich angenommen. Er betrac
das Mitleid nach seinen primitiven Regungen, er betrac
es bloß als Affekt. Ohne jene zu verkennen, verweigert
nur dem Funke den Namen der Flamme. Mitleidige R
gungen, ohne Furcht für uns selbst, nennt er Philanthrop
und nur den stärkern Regungen dieser Art, welche mit Fu
für uns selbst [illegible] er den Namen des M

ids. Also behauptet er zwar, daß das Unglück eines Böse-
chts weder unser Mitleid noch unsere Furcht errege: aber
spricht ihm darum nicht alle Rührung ab. Auch der Böse-
cht ist noch Mensch, ist noch ein Wesen, das bei allen seinen
oralischen Unvollkommenheiten, Vollkommenheiten genug
hält, um sein Verderben, seine Zernichtung lieber nicht zu
ollen, um bei dieser etwas Mitleidähnliches, die Elemente des
itleids gleichsam, zu empfinden. Aber, wie schon gesagt,
ese mitleidähnliche Empfindung nennt er nicht Mitleid, son-
rn Philanthropie. „Man muß," sagt er, „keinen Bösewicht
is unglücklichen in glückliche Umstände gelangen lassen;
nn das ist das Untragischste, was nur sein kann; es hat
chts von allem, was es haben sollte; es erweckt weder Phi-
nthropie, noch Mitleid, noch Furcht. Auch muß es kein
lliger Bösewicht sein, der aus glücklichen Umständen in un-
ückliche verfällt; denn eine dergleichen Begebenheit kann
oar Philanthropie, aber weder Mitleid noch Furcht erwecken."
ch kenne nichts Kahleres und Abgeschmackteres, als die ge-
öhnlichen Übersetzungen dieses Wortes Philanthropie. . . .
enn allerdings ist unter dieser Philanthropie, auf welche
is Unglück auch eines Bösewichts Anspruch macht, nicht die
reude über seine verdiente Bestrafung, sondern das sympa-
etische Gefühl der Menschlichkeit zu verstehen, welches, trotz
r Vorstellung, daß sein Leiden nichts als Verdienst sei, den-
och in dem Augenblicke des Leidens, in uns sich für ihn
get. . . .

. . . .

Und eben diese Liebe, sage ich, die wir gegen unsern Ne-
enmenschen unter keinerlei Umständen ganz verlieren können,
e unter der Asche, mit welcher sie andere stärkere Empfin-
ungen überdecken, unverlöschlich fortglimmet, und gleichsam

nur einen günstigen Windstoß von Unglück und Schmerz und Verderben erwartet, um in die Flamme des Mitleids auszubrechen; eben diese Liebe ist es, welche Aristoteles unter dem Namen der Philanthropie verstehet. Wir haben recht, wenn wir sie mit unter dem Namen des Mitleids begreifen. Aber Aristoteles hatte auch nicht unrecht, wenn er ihr einen eigenen Namen gab, um sie, wie gesagt, von dem höchsten Grade der mitleidigen Empfindungen, in welchem sie, durch die Dazukunft einer wahrscheinlichen Furcht für uns selbst, Affekt werden, zu unterscheiden.

Siebenundsiebzigstes Stück.

Den 26sten Januar, 1768.

Einem Einwurfe ist hier noch vorzukommen. Wenn Aristoteles diesen Begriff von dem Affekte des Mitleids hatte, daß er notwendig mit der Furcht für uns selbst verknüpft sein müsse: was war es nötig, der Furcht noch insbesondere zu erwähnen? Das Wort Mitleid schloß sie schon in sich, und es wäre genug gewesen, wenn er bloß gesagt hätte: die Tragödie soll durch Erregung des Mitleids die Reinigung unserer Leidenschaft bewirken. Denn der Zusatz der Furcht sagt nichts mehr, und macht das, was er sagen soll, noch dazu schwankend und ungewiß.

Ich antworte: wenn Aristoteles uns bloß hätte lehren wollen, welche Leidenschaften die Tragödie erregen könne und solle, so würde er sich den Zusatz der Furcht allerdings haben ersparen können, und ohne Zweifel sich wirklich ersparet haben; denn nie war ein Philosoph ein größerer Wortsparer, als er. Aber er wollte uns zugleich lehren, welche Leidenschaften, durch die in der Tragödie erregten in uns gereiniget werden sollten;

Und in dieser Absicht mußte er der Furcht insbesondere gedenken. Denn obschon, nach ihm, der Affekt des Mitleids, weder in noch außer dem Theater, ohne Furcht für uns selbst sein kann; ob sie schon ein notwendiges Ingrediens des Mitleids ist: so gilt dieses doch nicht auch umgekehrt, und das Mitleid für andere ist kein Ingrediens der Furcht für uns selbst. Sobald die Tragödie aus ist, höret unser Mitleid auf, und nichts bleibt von allen den empfundenen Regungen in uns zurück, als die wahrscheinliche Furcht, die uns das bemitleidete Übel für uns selbst schöpfen lassen. Diese nehmen wir mit; und so wie sie, als Ingrediens des Mitleids, das Mitleid reinigen helfen, so hilft sie nun auch, als eine vor sich fortdauernde Leidenschaft, sich selbst reinigen. Folglich, um anzuzeigen, daß sie dieses thun könne und wirklich thue, fand es Aristoteles für nötig, ihrer insbesondere zu gedenken.

Es ist unstreitig, daß Aristoteles überhaupt keine strenge logische Definition von der Tragödie geben wollen. Denn ohne sich auf die bloß wesentlichen Eigenschaften derselben einzuschränken, hat er verschiedene zufällige hineingezogen, weil sie der damalige Gebrauch notwendig gemacht hatte. Diese indes abgerechnet, und die übrigen Merkmale ineinander reducieret, bleibt eine vollkommen genaue Erklärung übrig: die nämlich, daß die Tragödie, mit einem Worte, ein Gedicht ist, welches Mitleid erreget. Ihrem Geschlechte nach, ist sie die Nachahmung einer Handlung; so wie die Epopee und die Komödie: ihrer Gattung aber nach, die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung. Aus diesen beiden Begriffen lassen sich vollkommen alle ihre Regeln herleiten: und sogar ihre dramatische Form ist daraus zu bestimmen.

. . . .

Was endlich den *moralischen* Endzweck anbelangt, welchen

Aristoteles der Tragödie giebt, und den er mit in die E
rung derselben bringen zu müssen glaubte: so ist bekannt
sehr, besonders in den neuern Zeiten, darüber gestritten
den. Ich getraue mich aber zu erweisen, daß alle, di
dawider erklärt, den Aristoteles nicht verstanden haben.
haben ihm alle ihre eigene Gedanken untergeschoben, e
gewiß wußten, welches seine wären. Sie bestreiten G
die sie selbst gefangen, und bilden sich ein, wie unwider
lich sie den Philosophen widerlegen, indem sie ihr e
Hirngespinste zu Schanden machen. Ich kann mich
nähere Erörterung dieser Sache hier nicht einlassen.
ich jedoch nicht ganz ohne Beweis zu sprechen scheine, r
zwei Anmerkungen machen.

1. Sie lassen den Aristoteles sagen, „die Tragödie sol
vermittelst des Schreckens und Mitleids, von den Fehle
vorgestellten Leidenschaften reinigen." Der vorgest
Also, wenn der Held durch Neugierde, oder Ehrgeiz, oder
oder Zorn unglücklich wird: so ist es unsere Neugierde,
Ehrgeiz, unsere Liebe, unser Zorn, welchen die Tragöd
nigen soll? Das ist dem Aristoteles nie in den Sinn
men. Und so haben die Herren gut streiten; ihre Einb
verwandelt Windmühlen in Riesen; sie jagen, in der ge
Hoffnung des Sieges, darauf los, und kehren sich an
Sancho, der weiter nichts als gesunden Menschenversta
und ihnen auf seinem bedächtlichern Pferde hinten na
sich nicht zu übereilen, und doch nur erst die Augen recht
sperren. *Των τοιουτων παθηματων*, sagt Arist
und das heißt nicht, der vorgestellten Leidenschaften; d
ten sie übersetzen müssen durch, dieser und dergleichen
der erweckten Leidenschaften. Das *τοιουτων* bezie
lediglich auf das vorhergehende Mitleid und Furcht; di

ödie soll unser Mitleid und unsere Furcht erregen, bloß um
iese und dergleichen Leidenschaften, nicht aber alle Leidenschaf-
n ohne Unterschied zu reinigen. Er sagt aber τοιουτων
ıd nicht τουτων; er sagt, dieser und dergleichen, und nicht
ɔß, dieser: um anzuzeigen, daß er unter dem Mitleid, nicht
ıß das eigentlich sogenannte Mitleid, sondern überhaupt alle
ilanthropische Empfindungen, so wie unter der Furcht nicht
ıß die Unlust über ein uns bevorstehendes Übel, sondern
ch jede damit verwandte Unlust, auch die Unlust über ein
genwärtiges, auch die Unlust über ein vergangenes Übel,
etrübnis und Gram, verstehe. In diesem ganzen Umfange
l das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt,
ser Mitleid und unsere Furcht reinigen; aber auch nur diese
nigen, und keine andere Leidenschaften. Zwar können sich
der Tragödie auch zur Reinigung der andern Leidenschaf-
t, nützliche Lehren und Beispiele finden; doch sind diese nicht
e Absicht; diese hat sie mit der Epopee und Komödie ge-
ein, insofern sie ein Gedicht, die Nachahmung einer Hand-
ıg überhaupt ist, nicht aber insofern sie Tragödie, die
ıchahmung einer mitleidswürdigen Handlung insbesondere
Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie: es ist
glich, wenn man dieses erst beweisen muß; noch kläglicher
es, wenn es Dichter giebt, die selbst daran zweifeln. Aber
e Gattungen können nicht alles bessern; wenigstens nicht
es so vollkommen, wie das andere; was aber jede am voll-
nmensten bessern kann, worin es ihr keine andere Gattung
ich zu thun vermag, das allein ist ihre eigentliche Bestim-
ıng.

Achtundsiebzigstes Stück.

Den 29ten Januar, 1768.

2. Da die Gegner des Aristoteles nicht in acht nahmen, was für Leidenschaften er eigentlich, durch das Mitleid und die Furcht der Tragödie, in uns gereiniget haben wollte: so war es natürlich, daß sie sich auch mit der Reinigung selbst irren mußten. Aristoteles verspricht am Ende seiner *Politik*, wo er von der Reinigung der Leidenschaften durch die Musik redet, von dieser Reinigung in seiner *Dichtkunst* weitläuftiger zu handeln. „Weil man aber," sagt Corneille, „ganz und gar nichts von dieser Materie darin findet, so ist der größte Teil seiner Ausleger auf die Gedanken geraten, daß sie nicht ganz auf uns gekommen sei." Gar nichts? Ich meinesteils glaube, auch schon in dem, was uns von seiner *Dichtkunst* noch übrig, es mag viel oder wenig sein, alles zu finden, was er einem, der mit seiner Philosophie sonst nicht ganz unbekannt ist, über diese Sache zu sagen für nötig halten konnte. Corneille selbst bemerkte eine Stelle, die uns, nach seiner Meinung, Licht genug geben könne, die Art und Weise zu entdecken, auf welche die Reinigung der Leidenschaften in der Tragödie geschehe: nämlich die, wo Aristoteles sagt, „das Mitleid verlange einen, der unverdient leide, und die Furcht einen unsersgleichen." Diese Stelle ist auch wirklich sehr wichtig, nur daß Corneille einen falschen Gebrauch davon machte, und nicht wohl anders als machen konnte, weil er einmal die Reinigung der Leidenschaften überhaupt im Kopfe hatte. „Das Mitleid mit dem Unglücke," sagt er, „von welchem wir unsersgleichen befallen sehen, erweckt in uns die Furcht, daß uns ein ähnliches Unglück treffen könne; diese Furcht erweckt

die Begierde, ihn auszuweichen; und diese Begierde ein Bestreben, die Leidenschaft, durch welche die Person, die wir bedauern, sich ihr Unglück vor unsern Augen zuziehet, zu reinigen, zu mäßigen, zu bessern, ja gar auszurotten; indem einem jeden die Vernunft sagt, daß man die Ursache abschneiden müsse, wenn man die Wirkung vermeiden wolle." Aber dieses Raisonnement, welches die Furcht bloß zum Werkzeuge macht, durch welches das Mitleid die Reinigung der Leidenschaften bewirkt, ist falsch, und kann unmöglich die Meinung des Aristoteles sein; weil sonach die Tragödie gerade alle Leidenschaften reinigen könnte, nur nicht die zwei, die Aristoteles ausdrücklich durch sie gereiniget wissen will. Sie könnte unsern Zorn, unsere Neugierde, unsern Neid, unsern Ehrgeiz, unsern Haß und unsere Liebe reinigen, so wie es die eine oder die andere Leidenschaft ist, durch die sich die bemitleidete Person ihr Unglück zugezogen. Nur unser Mitleid und unsere Furcht müßte sie ungereiniget lassen. Denn Mitleid und Furcht sind die Leidenschaften, die in der Tragödie wir, nicht aber die handelnden Personen empfinden; sind die Leidenschaften, durch welche die handelnden Personen uns rühren, nicht aber die, durch welche sie sich selbst ihre Unfälle zuziehen. Es kann ein Stück geben, in welchem sie beides sind: das weiß ich wohl. Aber noch kenne ich kein solches Stück: ein Stück nämlich, in welchem sich die bemitleidete Person durch ein übelverstandenes Mitleid, oder durch eine übelverstandene Furcht ins Unglück stürze. Gleichwohl würde dieses Stück das einzige sein, in welchem, so wie es Corneille versteht, das geschehe, was Aristoteles will, daß es in allen Tragödien geschehen soll: und auch in diesem einzigen würde es nicht auf die Art geschehen, auf die es dieser verlangt. Dieses einzige Stück würde gleichsam der Punkt sein, in welchem zwei gegen-

einander sich neigende gerade Linien zusammentreffen, um sich in alle Unendlichkeit nicht wieder zu begegnen. — So gar sehr konnte Dacier den Sinn des Aristoteles nicht verfehlen. Er war verbunden, auf die Worte seines Autors aufmerksamer zu sein, und diese besagen es zu positiv, daß unser Mitleid 5 und unsere Furcht, durch das Mitleid und die Furcht der Tragödie, gereiniget werden sollen. Weil er aber ohne Zweifel glaubte, daß der Nutzen der Tragödie sehr gering sein würde, wenn er bloß hierauf eingeschränkt wäre: so ließ er sich verleiten, nach der Erklärung des Corneille, ihr die ebenmäßige 10 Reinigung auch aller übrigen Leidenschaften beizulegen. . . . „Wie die Tragödie,“ sagt er, „Mitleid und Furcht errege, um Mitleid und Furcht zu reinigen, das ist nicht schwer zu erklären. Sie erregt sie, indem sie uns das Unglück vor Augen stellet, in das unsersgleichen durch nicht vorsätzliche Fehler ge- 15 fallen sind; und sie reiniget sie, indem sie uns mit diesem nämlichen Unglücke bekannt macht, und uns dadurch lehret, es weder allzusehr zu fürchten, noch allzusehr davon gerührt zu werden, wann es uns wirklich selbst treffen sollte. — Sie bereitet die Menschen, die allerwidrigsten Zufälle mutig zu er- 20 tragen, und macht die Allerelendesten geneigt, sich für glücklich zu halten, indem sie ihre Unglücksfälle mit weit größern vergleichen, die ihnen die Tragödie vorstellet. Denn in welchen Umständen kann sich wohl ein Mensch finden, der bei Erblickung eines Ödips, eines Philoktets, eines Orests, nicht er- 25 kennen müßte, daß alle Übel, die er zu erdulden, gegen die, welche diese Männer erdulden müssen, gar nicht in Vergleichung kommen?“ Nun das ist wahr; diese Erklärung kann dem Dacier nicht viel Kopfbrechens gemacht haben. Er fand sie fast mit den nämlichen Worten bei einem Stoiker, der 30 immer ein Auge auf die Apathie hatte. Ohne ihm indes ein-

nden, daß das Gefühl unsers eigenen Elendes nicht viel
eid neben sich duldet; daß folglich bei dem Elenden, dessen
eid nicht zu erregen ist, die Reinigung oder Linderung
r Betrübnis durch das Mitleid nicht erfolgen kann: will
hm alles, so wie er es sagt, gelten lassen. Nur fragen
ich: wie viel er nun damit gesagt? Ob er im gering-
mehr damit gesagt, als, daß das Mitleid unsere Furcht
ige? Gewiß nicht: und das wäre doch nur kaum der
te Teil der Foderung des Aristoteles. Denn wenn Ari-
les behauptet, daß die Tragödie Mitleid und Furcht
ge, um Mitleid und Furcht zu reinigen: wer sieht nicht,
dieses weit mehr sagt, als Dacier zu erklären für gut be-
en? Denn, nach den verschiedenen Kombinationen der
vorkommenden Begriffe, muß der, welcher den Sinn des
toteles ganz erschöpfen will, stückweise zeigen, 1. wie das
ische Mitleid unser Mitleid, 2. wie die tragische Furcht
re Furcht, 3. wie das tragische Mitleid unsere Furcht, und
ie die tragische Furcht unser Mitleid reinigen könne und
lich reinige. Dacier aber hat sich nur an den dritten
kt gehalten, und auch diesen nur sehr schlecht, und auch
n nur zur Hälfte erläutert. Denn wer sich um einen
gen und vollständigen Begriff von der Aristotelischen
igung der Leidenschaften bemüht hat, wird finden, daß
von jenen vier Punkten einen doppelten Fall in sich
ßet. Da nämlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in
s anders beruhet, als in der Verwandlung der Leiden-
ten in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber,
unserm Philosophen, sich diesseits und jenseits ein Ex-
um findet, zwischen welchem sie inne stehet: so muß die
jödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll,
von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend

sein; welches auch von der Furcht zu verstehen. Das tragische Mitleid muß nicht allein, in Ansehung des Mitleids, die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlet, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muß nicht allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzet. Gleichfalls muß das tragische Mitleid, in Ansehung der Furcht, dem was zu viel, und dem was zu wenig, steuern: so wie hinwiederum die tragische Furcht, in Ansehung des Mitleids. Dacier aber, wie gesagt, hat nur gezeigt, wie das tragische Mitleid unsere allzu große Furcht mäßige: und noch nicht einmal, wie es den gänzlichen Mangel derselben abhelfe, oder sie in dem, welcher allzu wenig von ihr empfindet, zu einem heilsamern Grade erhöhe; geschweige, daß er auch das übrige sollte gezeigt haben. Die nach ihm gekommen, haben, was er unterlassen, auch im geringsten nicht ergänzet; aber wohl sonst, um nach ihrer Meinung, den Nutzen der Tragödie völlig außer Streit zu setzen, Dinge dahin gezogen, die dem Gedichte überhaupt, aber keinesweges der Tragödie, als Tragödie, insbesondere zukommen; z. E. daß sie die Triebe der Menschlichkeit nähren und stärken; daß sie Liebe zur Tugend und Haß gegen das Laster wirken solle u. s. w. Lieber! welches Gedicht sollte das nicht? Soll es aber ein jedes: so kann es nicht das unterscheidende Kennzeichen der Tragödie sein; so kann es nicht das sein, was wir suchten.

Neunundsiebzigstes Stück.

Den 2ten Februar, 1768.

Und nun wieder auf unsern Richard zu kommen. — Richard also erweckt eben so wenig Schrecken, als Mitleid: weder Schrecken in dem gemißbrauchten Verstande, für die plötzliche Überraschung des Mitleids; noch in dem eigentlichen Verstande des Aristoteles, für heilsame Furcht, daß uns ein ähnliches Unglück treffen könne. Denn wenn er diese erregte, würde er auch Mitleid erregen; so gewiß er hinwiederum Furcht erregen würde, wenn wir ihn unsers Mitleids nur im geringsten würdig fänden. Aber er ist so ein abscheulicher Kerl, so ein eingefleischter Teufel, in dem wir so völlig keinen :inzigen ähnlichen Zug mit uns selbst finden, daß ich glaube, vir könnten ihn vor unsern Augen den Martern der Hölle ibergeben sehen, ohne das geringste für ihn zu empfinden, 'hne im geringsten zu fürchten, daß, wenn solche Strafe nur :uf solche Verbrechen folge, sie auch unsrer erwarte. Und was st endlich das Unglück, die Strafe, die ihn trifft? Nach so ielen Missethaten, die wir mit ansehen müssen, hören wir, aß er mit dem Degen in der Faust gestorben. Als der Köigin dieses erzählt wird, läßt sie der Dichter sagen:

Dies ist etwas! ——

Ich habe mich nie enthalten können, bei mir nachzusprechen: tein, das ist gar nichts! Wie mancher gute König ist so gelieben, indem er seine Krone wider einen mächtigen Rebellen ehaupten wollen? Richard stirbt doch, als ein Mann, auf em Bette der Ehre. Und so ein Tod sollte mich für den nwillen *schadlos halten,* den ich das ganze Stück durch, über

den Triumph seiner Bosheiten empfunden? (Ich glaube, die griechische Sprache ist die einzige, welche ein eigenes Wort hat, diesen Unwillen über das Glück eines Bösewichts, auszudrücken: *νεμεσις, νεμεσαν*.) Sein Tod selbst, welcher wenigstens meine Gerechtigkeitsliebe befriedigen sollte, unter- 5 hält noch meine Nemesis. Du bist wohlfeil weggekommen! denke ich: aber gut, daß es noch eine andere Gerechtigkeit giebt, als die poetische!

Man wird vielleicht sagen: nun wohl! wir wollen den Richard aufgeben; das Stück heißt zwar nach ihm; aber er ist 10 darum nicht der Held desselben, nicht die Person, durch welche die Absicht der Tragödie erreicht wird; er hat nur das Mittel sein sollen, unser Mitleid für andere zu erregen. Die Königin, Elisabeth, die Prinzen, erregen diese nicht Mitleid? —

Um allem Wortstreite auszuweichen: ja. Aber was ist es 15 für eine fremde, herbe Empfindung, die sich in mein Mitleid für diese Personen mischt? die da macht, daß ich mir dieses Mitleid ersparen zu können wünschte? Das wünsche ich mir bei dem tragischen Mitleid doch sonst nicht; ich verweile gern dabei; und danke dem Dichter für eine so süße Qual. 20

Aristoteles hat es wohl gesagt, und das wird es ganz gewiß sein! Er spricht von einem *μιαρον*, von einem Gräßlichen, das sich bei dem Unglücke ganz guter, ganz unschuldiger Personen finde. Und sind nicht die Königin, Elisabeth, die Prinzen, vollkommen solche Personen? Was haben sie ge- 25 than? wodurch haben sie es sich zugezogen, daß sie in den Klauen dieser Bestie sind? Ist es ihre Schuld, daß sie ein näheres Recht auf den Thron haben, als er? Besonders die kleinen wimmernden Schlachtopfer, die noch kaum rechts und links unterscheiden können! Wer wird leugnen, daß sie un- 30 sern ganzen Jammer verdienen? Aber ist dieser Jammer,

der mich mit Schaudern an die Schicksale der Menschen denken läßt, dem Murren wider die Vorsehung sich zugesellet, und Verzweiflung von weiten nachschleicht, ist dieser Jammer — ich will nicht fragen, Mitleid? — Er heiße, wie er wolle 5 — Aber ist er das, was eine nachahmende Kunst erwecken sollte?

Man sage nicht: erweckt ihn doch die Geschichte; gründet er sich doch auf etwas, das wirklich geschehen ist. — Das wirklich geschehen ist? es sei: so wird es seinen guten Grund in dem 10 ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheinet. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem 15 andern sich völlig erkläret, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge, suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen: und er vergißt diese seine edelste Bestimmung so sehr, daß er die unbegreiflichen Wege der Vorsicht mit in seinen kleinen Zirkel flicht, und geflissentlich unsern Schauder darüber erregt? — O verschonet uns damit, ihr, die ihr unser Herz in eurer Gewalt habt! Wozu diese traurige Empfindung? Uns Unterwerfung zu lehren? Diese kann uns nur die kalte Vernunft lehren; und wenn die Lehre der Vernunft in uns bekleiben soll, wenn wir, bei unserer Unterwerfung, noch Vertrauen und fröhlichen Mut behalten sollen: so ist es höchst nötig, daß wir an die verwirrenden Beispiele solcher unver-

dienten schrecklichen Verhängnisse so wenig, als möglich, erinnert werden. Weg mit ihnen von der Bühne! Weg, wenn es sein könnte, aus allen Büchern mit ihnen! —

Wenn nun aber der Personen des Richards keine einzige, die erforderlichen Eigenschaften hat, die sie haben müßten, falls er wirklich das sein sollte, was er heißt: wodurch ist er gleichwohl ein so interessantes Stück geworden, wofür ihn unser Publikum hält? Wenn er nicht Mitleid und Furcht erregt: was ist denn seine Wirkung? Wirkung muß er doch haben, und hat sie. Und wenn er Wirkung hat: ist es nicht gleichviel, ob er diese, oder ob er jene hat? Wenn er die Zuschauer beschäftiget, wenn er sie vergnügt: was will man denn mehr? Müssen sie denn, notwendig nur nach den Regeln des Aristoteles, beschäftiget und vergnügt werden?

Das klingt so unrecht nicht: aber es ist darauf zu antworten. Überhaupt: wenn Richard schon keine Tragödie wäre, so bleibt er doch ein dramatisches Gedicht; wenn ihm schon die Schönheiten der Tragödie mangelten, so könnte er doch sonst Schönheiten haben. Poesie des Ausdrucks; Bilder; Tiraden; kühne Gesinnungen; einen feurigen hinreißenden Dialog; glückliche Veranlassungen für den Akteur, den ganzen Umfang seiner Stimme mit den mannigfaltigsten Abwechselungen zu durchlaufen, seine ganze Stärke in der Pantomime zu zeigen u. s. w.

Von diesen Schönheiten hat Richard viele, und hat auch noch andere, die den eigentlichen Schönheiten der Tragödie näher kommen.

Richard ist ein abscheulicher Bösewicht: aber auch die Beschäftigung unsers Abscheues ist nicht ganz ohne Vergnügen; besonders in der Nachahmung.

Auch das Ungeheuere in den Verbrechen participieret von

Empfindungen, welche Größe und Kühnheit in uns er-
ken.

llles, was Richard thut, ist Greuel; aber alle diese Greuel
hehen in Absicht auf etwas; Richard hat einen Plan; und
rall, wo wir einen Plan wahrnehmen, wird unsere Neu-
:de rege; wir warten gern mit ab, ob er ausgeführt wird
:den, und wie er es wird werden; wir lieben das Zweck-
ßige so sehr, daß es uns, auch unabhängig von der Mora-
t des Zweckes, Vergnügen gewähret.

Bir wollten, daß Richard seinen Zweck erreichte: und wir
lten, daß er ihn auch nicht erreichte. Das Erreichen
art uns das Mißvergnügen, über ganz vergebens an-
andte Mittel: wenn er ihn nicht erreicht, so ist so viel
it völlig umsonst vergossen worden; da es einmal ver-
en ist, möchten wir es nicht gern, auch noch bloß vor langer
ile, vergossen finden. Hinwiederum wäre dieses Erreichen
Frohlocken der Bosheit; nichts hören wir ungerner; die
icht interessierte uns, als zu erreichende Absicht; wenn sie
: nun erreicht wäre, würden wir nichts als das Abscheu-
: derselben erblicken, würden wir wünschen, daß sie nicht
icht wäre; diesen Wunsch sehen wir voraus, und uns
ubert vor der Erreichung.

)ie guten Personen des Stücks lieben wir; eine so zärt-
feurige Mutter, Geschwister, die so ganz eines in dem
:rn leben; diese Gegenstände gefallen immer, erregen
ıer die süßesten sympathetischen Empfindungen, wir mögen
inden, wo wir wollen. Sie ganz ohne Schuld leiden zu
n, ist zwar herbe, ist zwar für unsere Ruhe, zu unserer
serung, kein sehr ersprießliches Gefühl: aber es ist doch
ıer Gefühl.

.nd sonach beschäftiget uns das Stück durchaus, und ver-

gnügt durch diese Beschäftigung unserer Seelenkräfte. D
ist wahr; nur die Folge ist nicht wahr, die man daraus
ziehen meinet: nämlich, daß wir also damit zufrieden se
können.

Ein Dichter kann viel gethan, und doch noch nichts dam
verthan haben. Nicht genug, daß sein Werk Wirkungen a
uns hat: es muß auch die haben, die ihm, vermöge der Ga
tung, zukommen; es muß diese vornehmlich haben, und al
andere können den Mangel derselben auf keine Weise ersetze
besonders wenn die Gattung von der Wichtigkeit und Schwi
rigkeit, und Kostbarkeit ist, daß alle Mühe und aller Aufwa
vergebens wäre, wenn sie weiter nichts als solche Wirkunge
hervorbringen wollte, die durch eine leichtere und weniger A
stalten erfordernde Gattung eben sowohl zu erhalten wäre
Ein Bund Stroh aufzuheben, muß man keine Maschinen i
Bewegung setzen; was ich mit dem Fuße umstoßen kann, mu
ich nicht mit einer Mine sprengen wollen; ich muß keine
Scheiterhaufen anzünden, um eine Mücke zu verbrennen.

Achtzigstes Stück.

Den 5ten Februar, 1768.

Wozu die sauere Arbeit der dramatischen Form? wozu e
Theater erbauet, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtni
gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? wenn
mit meinem Werke, und mit der Aufführung desselben, wei
nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen,
eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Wi
gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde.

Die dramatische Form ist die einzige, in welcher sich M
leid und Furcht erregen läßt; wenigstens können in kei

ndern Form diese Leidenschaften auf einen so hohen Grad rreget werden: und gleichwohl will man lieber alle andere darin erregen, als diese; gleichwohl will man sie lieber zu allem andern brauchen, als zu dem, wozu sie so vorzüglich geschickt ist.

Das Publikum nimmt vorlieb. — Das ist gut, und auch nicht gut. Denn man sehnt sich nicht sehr nach der Tafel, an der man immer vorlieb nehmen muß.

Es ist bekannt, wie erpicht das griechische und römische Volk auf die Schauspiele waren; besonders jenes, auf das tragische. Wie gleichgültig, wie kalt ist dagegen unser Volk für das Theater! Woher diese Verschiedenheit, wenn sie nicht daher kömmt, daß die Griechen vor ihrer Bühne sich mit so starken, so außerordentlichen Empfindungen begeistert fühlten, daß sie den Augenblick nicht erwarten konnten, sie abermals und abermals zu haben: dahingegen wir uns vor unserer Bühne so schwacher Eindrücke bewußt sind, daß wir es selten der Zeit und des Geldes wert halten, sie uns zu verschaffen? Wir gehen, fast alle, fast immer, aus Neugierde, aus Mode, aus Langerweile, aus Gesellschaft, aus Begierde zu begaffen und begafft zu werden, ins Theater: und nur wenige, und diese wenige nur sparsam, aus anderer Absicht.

Ich sage, wir, unser Volk, unsere Bühne: ich meine aber nicht bloß, uns Deutsche. Wir Deutsche bekennen es treuherzig genug, daß wir noch kein Theater haben. Was viele von unsern Kunstrichtern, die in dieses Bekenntnis mit einstimmen, und große Verehrer des französischen Theaters sind, dabei denken: das kann ich so eigentlich nicht wissen. Aber ich weiß wohl, was ich dabei denke. Ich denke nämlich dabei: daß nicht allein wir Deutsche; sondern, daß auch die, welche sich seit hundert Jahren ein Theater zu haben rühmen, ja das

beste Theater von ganz Europa zu haben prahlen, — daß auch die Franzosen noch kein Theater haben.

Kein tragisches gewiß nicht! Denn auch die Eindrücke, welche die französische Tragödie macht, sind so flach, so kalt!...

. . . .

Einundachtzigstes Stück.

Den 9ten Februar, 1768.

Will ich denn nun aber damit sagen, daß kein Franzose fähig sei, ein wirklich rührendes tragisches Werk zu machen? daß der volatile Geist der Nation einer solchen Arbeit nicht gewachsen sei? — Ich würde mich schämen, wenn mir das nur eingekommen wäre. Deutschland hat sich noch durch keinen Bouhours lächerlich gemacht. Und ich, für mein Teil, hätte nun gleich die wenigste Anlage dazu. Denn ich bin sehr überzeugt, daß kein Volk in der Welt irgend eine Gabe des Geistes vorzüglich vor andern Völkern erhalten habe. Man sagt zwar: der tiefsinnige Engländer, der witzige Franzose. Aber wer hat denn die Teilung gemacht? Die Natur gewiß nicht, die alles unter alle gleich verteilet. Es giebt eben so viel witzige Engländer, als witzige Franzosen; und eben so viel tiefsinnige Franzosen, als tiefsinnige Engländer: der Braß von dem Volke aber ist keines von beiden. —

Was will ich denn? Ich will bloß sagen, was die Franzosen gar wohl haben könnten, daß sie das noch nicht haben: die wahre Tragödie. Und warum noch nicht haben? — Dazu hätte sich der Herr von Voltaire selbst besser kennen müssen, wenn er es hätte treffen wollen.

Ich meine: sie haben es noch nicht; weil sie es schon lange

gehabt zu haben glauben. Und in diesem Glauben werden sie nun freilich durch etwas bestärkt, das sie vorzüglich vor allen Völkern haben; aber es ist keine Gabe der Natur: durch ihre Eitelkeit.

Es geht mit den Nationen, wie mit einzeln Menschen.— Gottsched (man wird leicht begreifen, wie ich eben hier auf diesen falle,) galt in seiner Jugend für einen Dichter, weil man damals den Versmacher von dem Dichter noch nicht zu unterscheiden wußte. Philosophie und Kritik setzten nach und nach diesen Unterschied ins Helle: und wenn Gottsched mit dem Jahrhunderte nur hätte fortgehen wollen, wenn sich seine Einsichten und sein Geschmack nur zugleich mit den Einsichten und dem Geschmacke seines Zeitalters hätten verbreiten und läutern wollen: so hätte er vielleicht wirklich aus dem Versmacher ein Dichter werden können. Aber da er sich schon so oft den größten Dichter hatte nennen hören, da ihn seine Eitelkeit überredet hatte, daß er es sei: so unterblieb jenes. Er konnte unmöglich erlangen, was er schon zu besitzen glaubte: und je älter er ward, desto hartnäckiger und unverschämter ward er, sich in diesem träumerischen Besitze zu behaupten.

Gerade so, dünkt mich, ist es den Franzosen ergangen. Kaum riß Corneille ihr Theater ein wenig aus der Barbarei: so glaubten sie es der Vollkommenheit schon ganz nahe. Racine schien ihnen die letzte Hand angelegt zu haben; und hierauf war gar nicht mehr die Frage, (die es zwar auch nie gewesen,) ob der tragische Dichter nicht noch pathetischer, noch rührender sein könne, als Corneille und Racine, sondern dieses ward für unmöglich angenommen, und alle Beeiferung der nachfolgenden Dichter mußte sich darauf einschränken, dem einen oder dem andern so ähnlich zu werden als möglich. Hundert Jahre haben sie sich selbst, und zum Teil ihre Nach-

barn mit, hintergangen: nun komme einer, und sage ihnen das, und höre, was sie antworten!

Von beiden aber ist es Corneille, welcher den meisten Schaden gestiftet, und auf ihre tragischen Dichter den verderblichsten Einfluß gehabt hat. Denn Racine hat nur durch seine 5 Muster verführt: Corneille aber, durch seine Muster und Lehren zugleich.

Diese letztern besonders, von der ganzen Nation (bis auf einen oder zwei Pedanten, einen Hedelin, einen Dacier, die aber oft selbst nicht wußten, was sie wollten,) als Orakel- 10 sprüche angenommen, von allen nachherigen Dichtern befolgt: haben, ich getraue mich, es Stück vor Stück zu beweisen, — nichts anders, als das kahlste, wäßrigste, untragischste Zeug hervorbringen können.

Die Regeln des Aristoteles, sind alle auf die höchste Wir- 15 kung der Tragödie kalkuliert. Was macht aber Corneille damit? Er trägt sie falsch und schielend genug vor; und weil er sie doch noch viel zu strenge findet: so sucht er, bei einer nach der andern, quelque moderation, quelque favorable interpretation; entkräftet und verstümmelt, deutelt und ver- 20 eitelt eine jede, — und warum? pour n'etre pas obligés de condamner beaucoup de poemes que nous avons vû réussir sur nos theatres; um nicht viele Gedichte verwerfen zu dürfen, die auf unsern Bühnen Beifall gefunden. Eine schöne Ursache! 25

Ich will die Hauptpunkte geschwind berühren. Einige davon habe ich schon berührt; ich muß sie aber, des Zusammenhanges wegen, wiederum mitnehmen.

1. Aristoteles sagt: die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen. — Corneille sagt: o ja, aber wie es kömmt; beides 30 zugleich ist eben nicht immer nötig; wir sind auch mit einem

zufrieden; itzt einmal Mitleid, ohne Furcht; ein andermal Furcht, ohne Mitleid. Denn wo blieb ich, ich der große Corneille, sonst mit meinem Rodrigue und meiner Chimene? Die guten Kinder erwecken Mitleid; und sehr großes Mitleid: 5 aber Furcht wohl schwerlich. Und wiederum: wo blieb ich sonst mit meiner Cleopatra, mit meinem Prusias, mit meinem Phocas? Wer kann Mitleid mit diesen Nichtswürdigen haben? Aber Furcht erregen sie doch. — So glaubte Corneille: und die Franzosen glaubten es ihm nach.

10 2. Aristoteles sagt: die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen; beides, versteht sich, durch eine und eben dieselbe Person. — Corneille sagt: wenn es sich so trifft, recht gut. Aber absolut notwendig ist es eben nicht; und man kann sich gar wohl auch verschiedener Personen bedienen, diese zwei 15 Empfindungen hervorzubringen: so wie ich in meiner Rodogune gethan habe. — Das hat Corneille gethan: und die Franzosen thun es ihm nach.

3. Aristoteles sagt: durch das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, soll unser Mitleid und unsere 20 Furcht, und was diesen anhängig, gereiniget werden. — Corneille weiß davon gar nichts, und bildet sich ein, Aristoteles habe sagen wollen: die Tragödie erwecke unser Mitleid, um unsere Furcht zu erwecken, um durch diese Furcht die Leidenschaften in uns zu reinigen, durch die sich der bemitleidete 25 Gegenstand sein Unglück zugezogen. Ich will von dem Werte dieser Absicht nicht sprechen: genug, daß es nicht die Aristotelische ist; und daß, da Corneille seinen Tragödien eine ganz andere Absicht gab, auch notwendig seine Tragödien selbst ganz andere Werke werden mußten, als die waren, von 30 welchen Aristoteles seine Absicht abstrahieret hatte; es mußten Tragödien werden, welches keine wahre Tragödien waren.

Und das sind nicht allein seine, sondern alle französische Tragödien geworden; weil ihre Verfasser alle, nicht die Absicht des Aristoteles, sondern die Absicht des Corneille, sich vorsetzten. Ich habe schon gesagt, daß Dacier beide Absichten wollte verbunden wissen: aber auch durch diese bloße Verbin- 5 dung, wird die erstere geschwächt, und die Tragödie muß unter ihrer höchsten Wirkung bleiben. Dazu hatte Dacier, wie ich gezeigt, von der ersten nur einen sehr unvollständigen Begriff, und es war kein Wunder, wenn er sich daher einbildete, daß die französischen Tragödien seiner Zeit, noch eher die erste, 10 als die zweite Absicht erreichten. „Unsere Tragödie," sagt er, „ist, zu Folge jener, noch so ziemlich glücklich, Mitleid und Furcht zu erwecken und zu reinigen. Aber diese gelingt ihr nur sehr selten, die doch gleichwohl die wichtigere ist, und sie reiniget die übrigen Leidenschaften nur sehr wenig, oder, da 15 sie gemeiniglich nichts als Liebesintriguen enthält, wenn sie ja eine davon reinigte, so würde es einzig und allein die Liebe sein, woraus denn klar erhellet, daß ihr Nutzen nur sehr klein ist." Gerade umgekehrt! Es giebt noch eher französische Tragödien, welche der zweiten, als welche der ersten Absicht 20 ein Genüge leisten. Ich kenne verschiedene französische Stücke, welche die unglücklichen Folgen irgend einer Leidenschaft recht wohl ins Licht setzen; aus denen man viele gute Lehren, diese Leidenschaft betreffend, ziehen kann: aber ich kenne keines, welches mein Mitleid in dem Grade erregte, in welchem die 25 Tragödie es erregen sollte, in welchem ich, aus verschiedenen griechischen und englischen Stücken gewiß weiß, daß sie es erregen kann. Verschiedene französische Tragödien sind sehr feine, sehr unterrichtende Werke, die ich alles Lobes wert halte: nur, daß es keine Tragödien sind. Die Verfasser derselben 30 konnten nicht anders, als sehr gute Köpfe sein; sie verdienen,

zum Teil, unter den Dichtern keinen geringen Rang: nur daß sie keine tragische Dichter sind; nur daß ihr Corneille und Racine, ihr Crebillon und Voltaire von dem wenig oder gar nichts haben, was den Sophokles zum Sophokles, den Euri- 5 pides zum Euripides, den Shakespear zum Shakespear macht. Diese sind selten mit den wesentlichen Foderungen des Aristoteles im Widerspruch: aber jene desto öfterer. Denn nur weiter —

Zweiundachtzigstes Stück.

Den 12ten Februar, 1768.

4. Aristoteles sagt: man muß keinen ganz guten Mann, ohne alle sein Verschulden, in der Tragödie unglücklich werden lassen; denn so was sei gräßlich. — Ganz recht, sagt Corneille; „ein solcher Ausgang erweckt mehr Unwillen und Haß gegen den, welcher das Leiden verursacht, als Mitleid für den, welchen es trifft. Jene Empfindung also, welche nicht die eigentliche Wirkung der Tragödie sein soll, würde, wenn sie nicht sehr fein behandelt wäre, diese ersticken, die doch eigentlich hervorgebracht werden sollte. Der Zuschauer würde mißvergnügt weggehen, weil sich allzuviel Zorn mit dem Mitleiden vermischt, welches ihm gefallen hätte, wenn er es allein mit wegnehmen können. Aber" — kömmt Corneille hinten nach; denn mit einem Aber muß er nachkommen, — „aber, wenn diese Ursache wegfällt, wenn es der Dichter so eingerichtet, daß der Tugendhafte, welcher leidet, mehr Mitleid für sich, als Widerwillen gegen den erweckt, der ihn leiden läßt: alsdenn?" — „O alsdenn," sagt Corneille, „halte ich dafür, darf man sich gar kein Bedenken machen, auch den tugendhaftesten Mann auf dem Theater im Unglücke zu zeigen." — Ich begreife nicht, wie man gegen einen Philosophen

so in den Tag hineinschwatzen kann; wie man sich
sehen geben kann, ihn zu verstehen, indem man il
sagen läßt, an die er nie gedacht hat. Das gänzl
schuldete Unglück eines rechtschaffenen Mannes, sa
teles, ist kein Stoff für das Trauerspiel; denn es is
Aus diesem Denn, aus dieser Ursache, macht Cor
Insofern, eine bloße Bedingung, unter welcher es i
sein aufhört. Aristoteles sagt: es ist durchaus grä
eben daher untragisch. Corneille aber sagt: es ist i
insofern es gräßlich ist. Dieses Gräßliche findet
in dieser Art des Unglückes selbst: Corneille aber
den Unwillen, den es gegen den Urheber desselben i
Er sieht nicht, oder will nicht sehen, daß jenes
ganz etwas anders ist, als dieser Unwille; daß r
dieser ganz wegfällt, jenes doch noch in seinem vol
vorhanden sein kann: genug, daß vors erste mit die
pro quo verschiedene von seinen Stücken gerechtferi
nen, die er so wenig wider die Regeln des Aristotel
macht haben, daß er vielmehr vermessen genug ist,
bilden, es habe dem Aristoteles bloß an dergleiche
gefehlt, um seine Lehre darnach näher einzuschrä
verschiedene Manieren daraus zu abstrahieren, wie
geachtet das Unglück des ganz rechtschaffenen M
tragischer Gegenstand werden könne. . . . Der Geda
und für sich selbst gräßlich, daß es Menschen geben
ohne alle ihr Verschulden unglücklich sind. Die Hei
diesen gräßlichen Gedanken so weit von sich zu ent
sucht, als möglich: und wir wollten ihn nähren? w
uns an Schauspielen vergnügen, die ihn bestätig
die Religion und Vernunft überzeuget haben soll
eben so unrichtig als gotteslästerlich ist? . . .

ıch gegen das, was Aristoteles von der Unschicklichkeit
nz Lasterhaften zum tragischen Helden sagt, als dessen
weder Mitleid noch Furcht erregen könne, bringt Cor-
ine Läuterungen bei. Mitleid zwar, gesteht er zu,
nicht erregen; aber Furcht allerdings. Denn ob sich
iner von den Zuschauern der Laster desselben fähig
und folglich auch desselben ganzes Unglück nicht zu
n habe: so könne doch ein jeder irgend eine jenen
ähnliche Unvollkommenheit bei sich hegen, und durch
ht vor den zwar proportionierten, aber doch noch im-
glücklichen Folgen derselben, gegen sie auf seiner Hut
lernen. Doch dieses gründet sich auf den falschen
welchen Corneille von der Furcht und von der Reini-
r in der Tragödie zu erweckenden Leidenschaften hatte,
erspricht sich selbst. Denn ich habe schon gezeigt, daß
gung des Mitleids von der Erregung der Furcht un-
lich ist, und daß der Bösewicht, wenn es möglich wäre,
unsere Furcht erregen könne, auch notwendig unser
erregen müßte. Da er aber dieses, wie Corneille
ugesteht, nicht kann, so kann er auch jenes nicht, und
gänzlich ungeschickt, die Absicht der Tragödie erreichen
n. Ja Aristoteles hält ihn hierzu noch für ungeschick-
den ganz tugendhaften Mann; denn er will ausdrück-
s man den Held aus der mittlern Gattung nicht haben
daß man ihn eher besser als schlimmer wählen solle.
ache ist klar: ein Mensch kann sehr gut sein, und doch
hr als eine Schwachheit haben, mehr als einen Feh-
hen, wodurch er sich in ein unabsehliches Unglück stür-
uns mit Mitleid und Wehmut erfüllet, ohne im ge-
gräßlich zu sein, weil es die natürliche Folge seines
ist. — Was Du Bos von dem Gebrauche der Laster-

haften Personen in der Tragödie sagt, ist das nicht, was Corneille will. Du Vos will sie nur zu den Nebenrollen erlauben; bloß zu Werkzeugen, die Hauptpersonen weniger schuldig zu machen; bloß zur Absteckung. Corneille aber will das vornehmste Interesse auf sie beruhen lassen, so wie in der Rodogune: und das ist es eigentlich, was mit der Absicht der Tragödie streitet, und nicht jenes. Du Vos merket dabei auch sehr richtig an, daß das Unglück dieser subalternen Bösewichter keinen Eindruck auf uns mache. Kaum, sagt er, daß man den Tod des Narciß im Britannicus bemerkt. Aber also sollte sich der Dichter, auch schon deswegen, ihrer so viel als möglich enthalten. Denn wenn ihr Unglück die Absicht der Tragödie nicht unmittelbar befördert, wenn sie bloße Hilfsmittel sind, durch die sie der Dichter desto besser mit andern Personen zu erreichen sucht: so ist es unstreitig, daß das Stück noch besser sein würde, wenn es die nämliche Wirkung ohne sie hätte. Je simpler eine Maschine ist, je weniger Federn und Räder und Gewichte sie hat, desto vollkommener ist sie.

Dreiundachtzigstes Stück.

Den 16ten Februar, 1768.

6. Und endlich, die Mißdeutung der ersten und wesentlichsten Eigenschaft, welche Aristoteles für die Sitten der tragischen Personen fodert! Sie sollen gut sein, die Sitten. — Gut? sagt Corneille. „Wenn gut hier so viel als tugendhaft heißen soll: so wird es mit den meisten alten und neuen Tragödien übel aussehen, in welchen schlechte und lasterhafte, wenigstens mit einer Schwachheit, die nächst der Tugend so recht nicht bestehen kann, behaftete Personen genug vorkommen." Besonders ist ihm für seine Cleopatra in der Rodogune

bange. Die Güte, welche Aristoteles fodert, will er also durchaus für keine moralische Güte gelten lassen; es muß eine andere Art von Güte sein, die sich mit dem moralisch Bösen eben so wohl verträgt, als mit dem moralisch Guten. Gleichwohl meinet Aristoteles schlechterdings eine moralische Güte: nur daß ihm tugendhafte Personen, und Personen, welche in gewissen Umständen tugendhafte Sitten zeigen, nicht einerlei sind. . . .

Hier will ich diese Materie abbrechen. Wer ihr gewachsen ist, mag die Anwendung auf unsern Richard, selbst machen.

Vom Herzog Michel, welcher auf den Richard folgte, brauche ich wohl nichts zu sagen. Auf welchem Theater wird er nicht gespielt, und wer hat ihn nicht gesehen oder gelesen? . . .

Den neunundvierzigsten Abend, (Donnerstags, den 23sten Julius) ward das Lustspiel des Hrn. von Voltaire, die Frau die recht hat, gespielt, und zum Beschlusse des L'Affichard Ist er von Familie? wiederholt.

Die Frau, die recht hat, ist eines von den Stücken, welche der Hr. von Voltaire für sein Haustheater gemacht hat. Dafür war es nun auch gut genug. Es ist schon 1758 zu Carouge gespielt worden: aber noch nicht zu Paris; so viel ich weiß. Nicht als ob sie da, seit der Zeit, keine schlechtern Stücke gespielt hätten: denn dafür haben die Marins und Le Brets wohl gesorgt. Sondern weil — ich weiß selbst nicht. Denn ich wenigstens möchte doch noch lieber einen großen Mann in seinem Schlafrocke und seiner Nachtmütze, als einen Stümper in seinem Feierkleide sehen.

Charaktere und Interesse hat das Stück nicht; aber verschiedne Situationen, die komisch genug sind. Zwar ist auch das Komische aus dem allergemeinsten Fache, da es sich auf

nichts als aufs Inkognito, auf Verkennungen und Mißv
ständnisse gründet. Doch die Lacher sind nicht ekel; am
nigsten würden es unsre deutschen Lacher sein, wenn ih
das fremde der Sitten und die elende Übersetzung das r
pour rire nur nicht meistens so unverständlich machte.

. . . .

Vierundachtzigstes Stück.

Den 19ten Februar, 1768.

Den einundfunfzigsten Abend (Montags, den 27. Juli
ward der Hausvater des Hrn. Diderot aufgeführt.

Da dieses vortreffliche Stück, welches den Franzosen n
so gefällt, — wenigstens hat es mit Müh und Not kaum
oder zweimal auf dem Pariser Theater erscheinen dürfen
sich, allem Ansehen nach, lange, sehr lange, und warum
immer? auf unsern Bühnen erhalten wird; da es auch
nicht oft genug wird können gespielt werden: so hoffe
Raum und Gelegenheit genug zu haben, alles auszukra
was ich sowohl über das Stück selbst, als über das ganze
matische System des Verfassers, von Zeit zu Zeit ange
habe.

Ich hole recht weit aus. — Nicht erst mit dem na
lichen Sohne, in den beigefügten Unterredungen, n
zusammen im Jahre 1757 herauskamen, hat Diderot
Mißvergnügen mit dem Theater seiner Nation geä
Bereits verschiedne Jahre vorher ließ er es sich merken
er die hohen Begriffe gar nicht davon habe, mit welche
seine Landsleute täuschen, und Europa sich von ihnen tä
lassen. Aber er that es in einem Buche, in welchem
freilich dergleichen Dinge nicht sucht; in einem Buche, v

chem der persifflierende Ton so herrschet, daß den meisten Lesern auch das, was guter gesunder Verstand darin ist, nichts als Posse und Höhnerei zu sein scheinet. Ohne Zweifel hatte Diderot seine Ursachen, warum er mit seiner Herzens- 5 meinung lieber erst in einem solchen Buche hervorkommen wollte: ein kluger Mann sagt öfters erst mit Lachen, was er hernach im Ernste wiederholen will.

Dieses Buch heißt Les Bijoux indiscrets, und Diderot will es itzt durchaus nicht geschrieben haben. Daran thut 10 Diderot auch sehr wohl; aber doch hat er es geschrieben, und muß es geschrieben haben, wenn er nicht ein Plagiarius sein will. Auch ist es gewiß, daß nur ein solcher junger Mann dieses Buch schreiben konnte, der sich einmal schämen würde, es geschrieben zu haben.

. . . .

Fünfundachtzigstes Stück.

Den 23sten Februar, 1768.

. . . .

15 . . . Den klaren lautern Diderot! Aber alle diese Wahrheiten waren damals in den Wind gesagt. Sie erregten eher keine Emfindung in dem französischen Publico, als bis sie mit allem didaktischen Ernste wiederholt, und mit Proben begleitet wurden, in welchen sich der Verfasser von einigen der 20 gerügten Mängel zu entfernen, und den Weg der Natur und Täuschung besser einzuschlagen, bemüht hatte. Nun weckte der Neid die Kritik. Nun war es klar, warum Diderot das Theater seiner Nation auf dem Gipfel der Vollkommenheit nicht sahe, auf dem wir es durchaus glauben sollen; warum 25 er *so viel Fehler in den* gepriesenen Meisterstücken desselben

fand: bloß und allein, um seinen Stücken Platz zu schaffen. Er mußte die Methode seiner Vorgänger verschrien haben, weil er empfand, daß in Befolgung der nämlichen Methode, er unendlich unter ihnen bleiben würde. Er mußte ein elender Charlatan sein, der allen fremden Theriak verachtet, damit 5 kein Mensch andern als seinen kaufe. Und so fielen die Palissots über seine Stücke her.

Allerdings hatte er ihnen auch, in seinem natürlichen Sohne, manche Blöße gegeben. Dieser erste Versuch ist bei weiten das nicht, was der Hausvater ist. Zu viel 10 Einförmigkeit in den Charakteren, das Romantische in diesen Charakteren selbst, ein steifer kostbarer Dialog, ein pedantisches Geklingle von neumodisch philosophischen Sentenzen: alles das machte den Tadlern leichtes Spiel. Besonders zog die feierliche Theresia (oder Constantia, wie sie 15 in dem Originale heißt,) die so philosophisch selbst auf die Freierei geht, die mit einem Manne, der sie nicht mag, so weise von tugendhaften Kindern spricht, die sie mit ihm zu erzielen gedenkt, die Lacher auf ihre Seite. Auch kann man nicht leugnen, daß die Einkleidung, welche Diderot den bei- 20 gefügten Unterredungen gab, daß der Ton, den er darin annahm, ein wenig eitel und pompös war; daß verschiedene Anmerkungen als ganz neue Entdeckungen darin vorgetragen wurden, die doch nicht neu und dem Verfasser nicht eigen waren; daß andere Anmerkungen die Gründlichkeit nicht hat- 25 ten, die sie in dem blendenden Vortrage zu haben schienen.

Sechsundachtzigstes Stück.

Den 26sten Februar, 1768.

Z. E. Diderot behauptete, daß es in der menschlichen Natur aufs höchste nur ein Dutzend wirklich komische Charaktere gäbe, die großer Züge fähig wären; und daß die kleinen Verschiedenheiten unter den menschlichen Charakteren nicht so glücklich 5 bearbeitet werden könnten, als die reinen unvermischten Charaktere. Er schlug daher vor, nicht mehr die Charaktere, sondern die Stände auf die Bühne zu bringen; und wollte die Bearbeitung dieser, zu dem besondern Geschäfte der ernsthaften Komödie machen. „Bisher," sagt er, „ist in der 10 Komödie der Charakter das Hauptwerk gewesen; und der Stand war nur etwas Zufälliges: nun aber muß der Stand das Hauptwerk, und der Charakter das Zufällige werden. Aus dem Charakter zog man die ganze Intrigue: man suchte durchgängig die Umstände, in welchen er sich am besten äußert, 15 und verband diese Umstände untereinander. Künftig muß der Stand, müssen die Pflichten, die Vorteile, die Unbequemlichkeiten desselben zur Grundlage des Werks dienen. Diese Quelle scheint mir weit ergiebiger, von weit größerm Umfange, von weit größerm Nutzen, als die Quelle der Charak- 20 tere. War der Charakter nur ein wenig übertrieben, so konnte der Zuschauer zu sich selbst sagen: das bin ich nicht. Das aber kann er unmöglich leugnen, daß der Stand, den man spielt, sein Stand ist; seine Pflichten kann er unmöglich verkennen. Er muß das, was er hört, notwendig auf sich anwenden."

25 Was Palissot hierwider erinnert, ist nicht ohne Grund. Er leugnet es, daß die Natur so arm an ursprünglichen Charakteren sei, daß sie die komischen Dichter bereits sollten erschöpft haben. . . .

Und wenn auch, sagt Palissot, der komischen Charaktere wirklich so wenige, und diese wenigen wirklich alle schon bearbeitet wären: würden die Stände denn dieser Verlegenheit abhelfen? Man wähle einmal einen; z. E. den Stand des Richters. Werde ich ihm denn, dem Richter, nicht einen Charakter geben müssen? Wird er nicht traurig oder lustig, ernsthaft oder leichtsinnig, leutselig oder stürmisch sein müssen? Wird es nicht bloß dieser Charakter sein, der ihn aus der Klasse metaphysischer Abstrakte heraushebt, und eine wirkliche Person aus ihm macht? Wird nicht folglich die Grundlage der Intrigue und die Moral des Stücks wiederum auf dem Charakter beruhen? Wird nicht folglich wiederum der Stand nur das Zufällige sein?

Zwar könnte Diderot hierauf antworten: Freilich muß die Person, welche ich mit dem Stande bekleide, auch ihren individuellen moralischen Charakter haben; aber ich will, daß es ein solcher sein soll, der mit den Pflichten und Verhältnissen des Standes nicht streitet, sondern aufs beste harmonieret. Also, wenn diese Person ein Richter ist, so steht es mir nicht frei, ob ich ihn ernsthaft oder leichtsinnig, leutselig oder stürmisch machen will: er muß notwendig ernsthaft und leutselig sein, und jedesmal es in dem Grade sein, den das vorhabende Geschäfte erfodert.

Dieses, sage ich, könnte Diderot antworten: aber zugleich hätte er sich einer andern Klippe genähert; nämlich der Klippe der vollkommnen Charaktere. Die Personen seiner Stände würden nie etwas anders thun, als was sie nach Pflicht und Gewissen thun müßten; sie würden handeln, völlig wie es im Buche steht. Erwarten wir das in der Komödie? Können dergleichen Vorstellungen anziehend genug werden? Wird der Nutzen, den wir davon hoffen dürfen, groß genug sein,

ich der Mühe verlohnt, eine neue Gattung dafür fest-
, und für diese eine eigene Dichtkunst zu schreiben?
Klippe der vollkommenen Charaktere scheinet mir
t überhaupt nicht genug erkundiget zu haben. In sei-
tücken steuert er ziemlich gerade darauf los: und in
kritischen Seekarten findet sich durchaus keine Warnung
. Vielmehr finden sich Dinge darin, die den Lauf nach
in zu lenken raten. Man erinnere sich nur, was er, bei
egenheit des Kontrasts unter den Charakteren, von den
üdern des Terenz sagt. „Die zwei kontrastierten Väter
in sind mit so gleicher Stärke gezeichnet, daß man dem
insten Kunstrichter Trotz bieten kann, die Hauptperson zu
ennen; ob es Micio oder ob es Demea sein soll? Fällt er
ein Urteil vor dem letzten Auftritte, so dürfte er leicht mit
Erstaunen wahrnehmen, daß der, den er ganzer fünf Aufzüge
hindurch, für einen verständigen Mann gehalten hat, nichts
als ein Narr ist, und daß der, den er für einen Narren gehal-
ten hat, wohl gar der verständige Mann sein könnte. Man
sollte zu Anfange des fünften Aufzuges dieses Drama fast
sagen, der Verfasser sei durch den beschwerlichen Kontrast ge-
zwungen worden, seinen Zweck fahren zu lassen, und das
ganze Interesse des Stücks umzukehren. Was ist aber
daraus geworden? Dieses, daß man gar nicht mehr weiß,
ür wen man sich interessieren soll. Vom Anfange her ist
nan für den Micio gegen den Demea gewesen, und am Ende
t man für keinen von beiden. Beinahe sollte man einen
ritten Vater verlangen, der das Mittel zwischen diesen zwei
Personen hielte, und zeigte, worin sie beide fehlten."

Nicht ich! Ich verbitte mir ihn sehr, diesen dritten Vater;
s sei in dem nämlichen Stücke, oder auch allein. Welcher
Vater glaubt nicht zu wissen, wie ein Vater sein soll? Auf

dem rechten Wege dünken wir uns alle: wir verlang
dann und wann vor den Abwegen zu beiden Seiten ge
zu werden.

Diderot hat recht: es ist besser, wenn die Charakt
verschieden, als wenn sie kontrastiert sind. Kont
Charaktere sind minder natürlich und vermehren den
tischen Anstrich, an dem es den dramatischen Begebe
so schon selten fehlt. Für eine Gesellschaft, im gemei
ben, wo sich der Kontrast der Charaktere so abstecher
als ihn der komische Dichter verlangt, werden sich imn
send finden, wo sie weiter nichts als verschieden sind.
richtig! Aber ist ein Charakter, der sich immer genau
graden Gleise hält, das ihm Vernunft und Tugend v
ben, nicht eine noch seltenere Erscheinung? Von zwa
sellschaften im gemeinen Leben, werden eher zehn
welchen man Väter findet, die bei Erziehung ihrer
völlig entgegengesetzte Wege einschlagen, als eine,
wahren Vater aufweisen könnte. Und dieser wahr
ist noch dazu immer der nämliche, ist nur ein einziger
Abweichungen von ihm unendlich sind. Folglich wer
Stücke, die den wahren Vater ins Spiel bringen, nic
jedes vor sich unnatürlicher, sondern auch unter einan
förmiger sein, als es die sein können, welche Väter
schiedenen Grundsätzen einführen. Auch ist es gewiß,
Charaktere, welche in ruhigen Gesellschaften bloß ver
scheinen, sich von selbst kontrastieren, sobald ein str
Interesse sie in Bewegung setzt. Ja es ist natürlich,
sich sodann beeifern, noch weiter voneinander entfernt
nen, als sie wirklich sind. Der Lebhafte wird Fe
Flamme gegen den, der ihm zu lau sich zu betragen
und der Laue wird kalt wie Eis, um jenem so viel

ıngen begehen zu lassen, als ihm nur immer nützlich sein ınnen.

›iebenundachtzig und achtundachtzigstes Stück.

Den 4ten März, 1768.

. . . .

Gleichwohl ist der Charakter des natürlichen Sohnes einem ınz andern Einwurfe bloßgestellet, mit welchem Palissot :m Dichter weit schärfer hätte zusetzen können. Diesem näm- h: daß der Umstand der unehelichen Geburt, und der daraus folgten Verlassenheit und Absonderung, in welcher sich Dor- l von allen Menschen so viele Jahre hindurch sahe, ein viel eigentümlicher und besonderer Umstand ist, gleichwohl auf : Bildung seines Charakters viel zu viel Einfluß gehabt hat, s daß dieser diejenige Allgemeinheit haben könne, welche ch der eignen Lehre des Diderot ein komischer Charakter twendig haben muß. — Die Gelegenheit reizt mich zu einer ısschweifung über diese Lehre: und welchem Reize von der t brauchte ich in einer solchen Schrift zu widerstehen?

„Die komische Gattung," sagt Diderot, „hat Arten, und die gische hat Individua. Ich will mich erklären. Der Held er Tragödie ist der und der Mensch: es ist Regulus, oder utus, oder Cato, und sonst kein anderer. Die vornehmste rson einer Komödie hingegen muß eine große Anzahl von ɛnschen vorstellen. Gäbe man ihr von ohngefähr eine so ene Physiognomie, daß ihr nur ein einziges Individuum ılich wäre, so würde die Komödie wieder in ihre Kindheit ücktreten. . . ."

. . . .

. . . Wäre Diderot nicht in eben den Fehler gefallen? Denn

was kann eigentümlicher sein, als der Charakter seines Dor-
val? Welcher Charakter kann mehr eine Falte haben, die
ihm nur allein zukömmt, als der Charakter dieses natürlichen
Sohnes? „Gleich nach meiner Geburt,“ läßt er ihn von sich
selbst sagen, „ward ich an einen Ort verschleidert, der die
Grenze zwischen Einöde und Gesellschaft heißen kann; und
als ich die Augen aufthat, mich nach den Banden umzusehen,
die mich mit den Menschen verknüpften, konnte ich kaum einige
Trümmern davon erblicken. Dreißig Jahre lang irrte ich
unter ihnen einsam, unbekannt und verabsäumet umher, ohne
die Zärtlichkeit irgend eines Menschen empfunden, noch irgend
einen Menschen angetroffen zu haben, der die meinige gesucht
hätte.“ Daß ein natürliches Kind sich vergebens nach seinen
Eltern, vergebens nach Personen umsehen kann, mit welchen
es die nähern Bande des Bluts verknüpfen: das ist sehr be-
greiflich; das kann unter zehnen neunen begegnen. Aber daß
es ganze dreißig Jahre in der Welt herumirren könne, ohne
die Zärtlichkeit irgend eines Menschen empfunden zu haben,
ohne irgend einen Menschen angetroffen zu haben, der die sei-
nige gesucht hätte: das, sollte ich fast sagen, ist schlechterdings
unmöglich. Oder, wenn es möglich wäre, welche Menge ganz
besonderer Umstände müßten von beiden Seiten, von Seiten
der Welt und von Seiten dieses so lange insulierten Wesens,
zusammengekommen sein, diese traurige Möglichkeit wirklich
zu machen? Jahrhunderte auf Jahrhunderte werden ver-
fließen, ehe sie wieder einmal wirklich wird. Wolle der Him-
mel nicht, daß ich mir je das menschliche Geschlecht anders
vorstelle! Lieber wünschte ich sonst, ein Bär geboren zu sein
als ein Mensch. Nein, kein Mensch kann unter Menschen so
lange verlassen sein! Man schleidere ihn hin, wohin man
will: wenn er noch unter Menschen fällt, so fällt er unte

Wesen, die, ehe er sich umgesehen, wo er ist, auf allen Seiten bereit stehen, sich an ihn anzuketten. Sind es nicht vornehme, so sind es geringe! Sind es nicht glückliche, so sind es unglückliche Menschen! Menschen sind es doch immer. So wie 5 ein Tropfen nur die Fläche des Wassers berühren darf, um von ihm aufgenommen zu werden und ganz in ihm zu verfließen: das Wasser heiße, wie es will, Lache oder Quelle, Strom oder See, Belt oder Ocean.

Gleichwohl soll diese dreißigjährige Einsamkeit unter den 10 Menschen, den Charakter des Dorval gebildet haben. Welcher Charakter kann ihm nun ähnlich sehen? Wer kann sich in ihm erkennen? nur zum kleinsten Teil in ihm erkennen?

Eine Ausflucht, finde ich doch, hat sich Diderot auszusparen gesucht. Er sagt in dem Verfolge der angezogenen Stelle: 15 „In der ernsthaften Gattung werden die Charaktere oft ebenso allgemein sein, als in der komischen Gattung; sie werden aber allezeit weniger individuell sein, als in der tragischen." Er würde sonach antworten: Der Charakter des Dorval ist kein komischer Charakter; er ist ein Charakter, wie ihn das 20 ernsthafte Schauspiel erfodert; wie dieses den Raum zwischen Komödie und Tragödie füllen soll, so müssen auch die Charaktere desselben das Mittel zwischen den komischen und tragischen Charakteren halten; sie brauchen nicht so allgemein zu sein als jene, wenn sie nur nicht so völlig individuell sind, 25 als diese; und solcher Art dürfte doch wohl der Charakter des Dorval sein.

Also wären wir glücklich wieder an dem Punkte, von welchem wir ausgingen. Wir wollten untersuchen, ob es wahr sei, daß die Tragödie Individua, die Komödie aber Arten 30 habe: das ist, ob es wahr sei, daß die Personen der Komödie eine große *Anzahl von* Menschen fassen und zugleich vorstel-

len müßten; da hingegen der Held der Tragödie nu
der Mensch, nur Regulus, oder Brutus, oder Cato
sein solle. Ist es wahr, so hat auch das, was Di
den Personen der mittlern Gattung sagt, die er die
Komödie nennt, keine Schwierigkeit, und der Charak
Dorval wäre so tadelhaft nicht. Ist es aber nich
fällt auch dieses von selbst weg, und dem Charakter
lichen Sohnes kann aus einer so ungegründeten (
keine Rechtfertigung zufließen.

Neunundachtzigstes Stück.

Den 8ten März, 1768.

Zuerst muß ich anmerken, daß Diderot seine Asse
allen Beweis gelassen hat. Er muß sie für eine
angesehen haben, die kein Mensch in Zweifel zieh
noch könne; die man nur denken dürfe, um ihren
gleich mit zu denken. Und sollte er den wohl gar i
ren Namen der tragischen Personen gefunden habe
diese Achilles, und Alexander, und Cato, und Au
ßen, und Achilles, Alexander, Cato, Augustus, wi
zelne Personen gewesen sind: sollte er wohl darau
sen haben, daß sonach alles, was der Dichter in de
sie sprechen und handeln läßt, auch nur diesen einz
nannten Personen, und keinem in der Welt zugleich
zukommen können? Fast scheint es so.

Aber diesen Irrtum hatte Aristoteles schon vo
send Jahren widerlegt, und auf die ihr entgeg
Wahrheit den wesentlichen Unterschied zwischen der
und Poesie, so wie den größern Nutzen der letzte

stern, gegründet. Auch hat er es auf eine so einleuchtende
rt gethan, daß ich nur seine Worte anführen darf, um keine
ringe Verwunderung zu erwecken, wie in einer so offenba-
n Sache ein Diderot nicht gleicher Meinung mit ihm sein
nne.

„Aus diesen also," sagt Aristoteles, nachdem er die wesent-
hen Eigenschaften der poetischen Fabel festgesetzt, „aus
esen also erhellet klar, daß des Dichters Werk nicht ist, zu
zählen, was geschehen, sondern zu erzählen, von welcher
eschaffenheit das Geschehene, und was nach der Wahrschein-
hkeit oder Notwendigkeit dabei möglich gewesen. Denn
eschichtschreiber und Dichter unterscheiden sich nicht durch die
bundene oder ungebundene Rede: indem man die Bücher
s Herodotus in gebundene Rede bringen kann, und sie
rum doch nichts weniger in gebundener Rede eine Geschichte
in werden, als sie es in ungebundener waren. Sondern
rin unterscheiden sie sich, daß jener erzählet, was geschehen;
eser aber, von welcher Beschaffenheit das Geschehene gewe-
n. Daher ist denn auch die Poesie philosophischer und
itzlicher als die Geschichte. Denn die Poesie geht mehr auf
s Allgemeine, und die Geschichte auf das Besondere. Das
llgemeine aber ist, wie so oder so ein Mann nach der Wahr-
heinlichkeit oder Notwendigkeit sprechen und handeln würde;
s worauf die Dichtkunst bei Erteilung der Namen sieht.
as Besondere hingegen ist, was Alcibiades gethan, oder ge-
tten hat. Bei der Komödie nun hat sich dieses schon ganz
ffenbar gezeigt; denn wenn die Fabel nach der Wahrschein-
chkeit abgefaßt ist, legt man die etwanigen Namen sonach
ei, und macht es nicht wie die iambischen Dichter, die bei
em Einzeln bleiben. Bei der Tragödie aber hält man sich
n die schon vorhandenen Namen; aus Ursache, weil das

Mögliche glaubwürdig ist, und wir nicht möglich glauben, was nie geschehen, da hingegen was geschehen, offenbar mög lich sein muß, weil es nicht geschehen wäre, wenn es nic möglich wäre. Und doch sind auch in den Tragödien, einigen nur ein oder zwei bekannte Namen, und die übrig sind erdichtet; in einigen auch gar keiner, so wie in Blume des Agathon. Denn in diesem Stücke sind Ha lungen und Namen gleich erdichtet, und doch gefällt es dar nichts weniger."

In dieser Stelle, die ich nach meiner eigenen Übersetz anführe, mit welcher ich so genau bei den Worten geblie bin, als möglich, sind verschiedene Dinge, welche von Auslegern, die ich noch zu Rate ziehen können, entweder nicht oder falsch verstanden worden. Was davon hier Sache gehört, muß ich mitnehmen.

Das ist unwidersprechlich, daß Aristoteles schlechterdi keinen Unterschied zwischen den Personeu der Tragödie Komödie, in Ansehung ihrer Allgemeinheit, macht. einen sowohl als die andern, und selbst die Personen Epopee nicht ausgeschlossen, alle Personen der poetis Nachahmung ohne Unterschied, sollen sprechen und hand nicht wie es ihnen einzig und allein zukommen könnte, dern so wie ein jeder von ihrer Beschaffenheit in den r lichen Umständen sprechen oder handeln würde und mi In diesem καϑολου, in dieser Allgemeinheit liegt allein Grund, warum die Poesie philosophischer und folglich reicher ist, als die Geschichte; und wenn es wahr ist, daß jenige komische Dichter, welcher seinen Personen so ei Physiognomien geben wollte, daß ihnen nur ein ein Individuum in der Welt ähnlich wäre, die Komödie, Diderot sagt, wiederum in ihre Kindheit zurücksetzen ur

verkehren würde: so ist es auch eben so wahr, daß der-
tragische Dichter, welcher nur den und den Menschen,
en Cäsar, nur den Cato, nach allen den Eigentümlich-
, die wir von ihnen wissen, vorstellen wollte, ohne zu-
zu zeigen, wie alle diese Eigentümlichkeiten mit dem
akter des Cäsar und Cato zusammengehangen, der ihnen
mehrern kann gemein sein, daß, sage ich, dieser die Tra-
e entkräften und zur Geschichte erniedrigen würde.

. . . .

Einundneunzigstes Stück.

Den 15ten März, 1768.

. . . .

Nun also auf die Behauptuug des Diderot zurückzukommen. Wenn ich die Lehre des Aristoteles richtig erklärt zu haben, glauben darf: so darf ich auch glauben, durch meine Erklärung bewiesen zu haben, daß die Sache selbst unmöglich anders sein kann, als sie Aristoteles lehret. Die Charaktere der Tragödie müssen eben so allgemein sein, als die Charaktere der Komödie. Der Unterschied, den Diderot behauptet, ist falsch: oder Diderot muß unter der Allgemeinheit eines Charakters ganz etwas anders verstehen, als Aristoteles darunter verstand.

Zweiundneunzigstes Stück.

Den 18ten März, 1768.

Und warum könnte das Letztere nicht sein? Finde ich do
doch einen andern, nicht minder trefflichen Kunstrichter, d
ich fast ebenso ausdrückt als Diderot, fast ebenso gerade

dem Aristoteles zu widersprechen scheint, und gleichwohl im Grunde so wenig widerspricht, daß ich ihn vielmehr unter allen Kunstrichtern für denjenigen erkennen muß, der noch das meiste Licht über diese Materie verbreitet hat.

Es ist dieses der englische Kommentator der Horazischen Dichtkunst, Hurd: ein Schriftsteller aus derjenigen Klasse, die durch Übersetzungen bei uns immer am spätesten bekannt werden. Ich möchte ihn aber hier nicht gern anpreisen, um diese seine Bekanntmachung zu beschleunigen. Wenn der Deutsche, der ihr gewachsen wäre, sich noch nicht gefunden hat: so dürften vielleicht auch der Leser unter uns noch nich viele sein, denen daran gelegen wäre. Der fleißige Mann, vol guten Willens, übereile sich also lieber damit nicht, und sehe was ich von einem noch unübersetzten gutem Buche hier sage ja für keinen Wink an, den ich seiner allezeit fertigen Fede geben wollen.

Hurd hat seinem Kommentar eine Abhandlung, über di verschiednen Gebiete des Drama, beigefügt. Der er glaubte bemerkt zu haben, daß bisher nur die allgemein Gesetze dieser Dichtungsart in Erwägung gezogen worde ohne die Grenzen der verschiednen Gattungen derselben fe zusetzen. Gleichwohl müsse auch dieses geschehen, um v dem eigenen Verdienste einer jeden Gattung insbesondere e billiges Urteil zu fällen. Nachdem er also die Absicht d Drama überhaupt, und der drei Gattungen desselben, die vor sich findet, der Tragödie, der Komödie und des Posse spiels, insbesondere festgesetzt: so folgert er, aus jener all meinen und aus diesen besondern Absichten, sowohl diejenig Eigenschaften, welche sie unter sich gemein haben, als dieje gen, in welchen sie von einander unterschieden sein müssen.

Unter die letztern rechnet er, in Ansehung der Komödie u

.e, auch diese, daß der Tragödie eine wahre, der Ko- hingegen eine erdichtete Begebenheit zuträglicher sei. ·f fährt er fort: The same genius in the two dramas ervable, in their draught of characters. Comedy ·s all its characters general; Tragedy, particular. Avare of Moliere is not so properly the picture of ›vetous man, as of covetousness itself. Racine's ro on the other hand, is not a picture of cruelty, t of a cruel man. . . .

Hurd scheinet so zu schließen: wenn die Tragödie eine ·ahre Begebenheit erfodert, so müssen auch ihre Charaktere wahr, das ist, so beschaffen sein, wie sie wirklich in den Individuis existieren; wenn hingegen die Komödie sich mit erdichteten Begebenheiten begnügen kann, wenn ihr wahrscheinliche Begebenheiten, in welchen sich die Charaktere nach allen ihrem Umfange zeigen können, lieber sind, als wahre, die ihnen einen so weiten Spielraum nicht erlauben, so dürfen und müssen auch ihre Charaktere selbst allgemeiner sein, als sie in der Natur existieren; angesehen dem Allgemeinen selbst, in unserer Einbildungskraft eine Art von Existenz zukömmt, die sich gegen die wirkliche Existenz des Einzeln eben wie das Wahrscheinliche zu dem Wahren verhält.

Ich will itzt nicht untersuchen, ob diese Art zu schließen nicht ein bloßer Zirkel ist: ich will die Schlußfolge bloß annehmen, so wie sie da liegt, und wie sie der Lehre des Aristoteles schnurstracks zu widersprechen scheint. Doch, wie gesag' sie scheint es bloß, welches aus der weitern Erklärung d· Hurd erhellet.

. . . .

Fünfundneunzigstes Stück.

Den 29sten März, 1768.

. . . .

Vortrefflich! Auch unangesehen der Absicht, in welcher ich diese langen Stellen des Hurd angeführet habe, enthalten sie unstreitig so viel feine Bemerkungen, daß es mir der Leser wohl erlassen wird, mich wegen Einschaltung derselben zu entschuldigen. Ich besorge nur, daß er meine Absicht selbst darüber aus den Augen verloren. Sie war aber diese: zu zeigen, daß auch Hurd, so wie Diderot, der Tragödie besondere, und nur der Komödie allgemeine Charaktere zuteile, und dem ohngeachtet dem Aristoteles nicht widersprechen wolle welcher das Allgemeine von allen poetischen Charakteren, un folglich auch von den tragischen verlanget. Hurd erklärt si nämlich so: der tragische Charakter müsse zwar partikular od weniger allgemein sein, als der komische, d. i. er müsse d Art, zu welcher er gehöre, weniger vorstellig machen; gleic wohl aber müsse das wenige, was man von ihm zu zeigen fi gut finde, nach dem Allgemeinen entworfen sein, welch Aristoteles fordere.

Und nun wäre die Frage, ob Diderot sich auch so verstand wissen wolle? — Warum nicht, wenn ihm daran geleg wäre, sich nirgends in Widerspruch mit dem Aristoteles find zu lassen? Mir wenigstens, dem daran gelegen ist, daß zn denkende Köpfe von der nämlichen Sache nicht Ja und Ne sagen, könnte es erlaubt sein, ihm diese Auslegung unt zuschieben, ihm diese Ausflucht zu leihen.

Aber lieber von dieser Ausflucht selbst, ein Wort! — M dünkt, es ist eine Ausflucht, und ist auch keine. Denn d

allgemein wird offenbar darin in einer doppelten
anz verschiedenen Bedeutung genommen. Die eine, in
er es Hurd und Diderot von dem tragischen Charakter
einen, ist nicht die nämliche, in welcher es Hurd von ihm
t. Freilich beruhet eben hierauf die Ausflucht: aber
, wenn die eine die andere schlechterdings ausschlösse?

In der ersten Bedeutung heißt ein allgemeiner Cha-
ter ein solcher, in welchen man das, was man an mehrern
er allen Individuis bemerkt hat, zusammennimmt; es
eißt mit einem Worte, ein überladener Charakter; es
ist mehr die personifierte Idee eines Charakters, als eine cha-
rakterisierte Person. In der andern Bedeutung aber heißt
ein allgemeiner Charakter ein solcher, in welchem man
von dem, was an mehrern oder allen Individuis bemerkt wor-
den, einen gewissen Durchschnitt, eine mittlere Proportion an-
genommen; es heißt mit einem Worte, ein gewöhnlicher
Charakter, nicht zwar insofern der Charakter selbst, sondern
nur insofern der Grad, das Maß desselben gewöhnlich ist.

Hurd hat vollkommen Recht, das καϑολου des Aristote-
les von der Allgemeinheit in der zweiten Bedeutung zu erklä-
ren. Aber wenn denn nun Aristoteles diese Allgemeinheit
eben sowohl von den komischen als tragischen Charakteren er-
fodert: wie ist es möglich, daß der nämliche Charakter zugleich
auch jene Allgemeinheit haben kann? Wie ist es möglich, daß
er zugleich überladen und gewöhnlich sein kann? Und
gesetzt auch, er wäre so überladen noch lange nicht, als es die
Charaktere in dem getadelten Stücke des Johnson sind; ge-
setzt, er ließe sich noch gar wohl in einem Individuo geden-
ken, und man habe Beispiele, daß er sich wirklich in mehrern
Menschen ebenso stark, ebenso ununterbrochen geäußert habe:
würde er dem ohngeachtet nicht auch noch viel ungewöhn-

licher sein, als jene Allgemeinheit des Aristoteles zu sein erlaubet?

Das ist die Schwierigkeit! — Ich erinnere hier meine Leser, daß diese Blätter nichts weniger als ein dramatisches System enthalten sollen. Ich bin also nicht verpflichtet, alle die 5 Schwierigkeiten aufzulösen, die ich mache. Meine Gedanken mögen immer sich weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu widersprechen scheinen: wenn es denn nur Gedanken sind, bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als Fermenta cognitionis ausstreuen. 10

Sechsundneunzigstes Stück.

Den 1sten April, 1768.

Den zweiundfunfzigsten Abend (Dienstags, den 28sten Julius,) wurden des Herrn Romanus Brüder wiederholt.

Oder sollte ich nicht vielmehr sagen: die Brüder des Herrn Romanus? Nach einer Anmerkung nämlich, welche Donatus bei Gelegenheit der Brüder des Terenz macht: 15 Hanc dicunt fabulam secundo loco actam, etiam tum rudi nomine poetae; itaque sic pronunciatam, Adelphoi Terenti, non Terenti Adelphoi, quod adhuc magis de fabulae nomine poeta, quam de poetae nomine fabula commendabatur. Herr Romanus hat seine Komödien zwar ohne seinen Namen herausgegeben: aber doch ist sein Name durch sie bekannt geworden. Noch itzt sind diejenigen Stücke, die sich auf unserer Bühne von ihm erhalten haben, eine Empfehlung seines Namens, der in Provinzen Deutschlandes genannt wird, wo er ohne sie wohl nie wäre gehöret worden. Aber welches widrige Schicksal hat auch diesen Mann abgehalten, mit seinen Arbeiten für das Theater so lange fortzu-

, die, ehe er sich umgesehen, wo er ist, auf allen Seiten
stehen, sich an ihn anzuketten. Sind es nicht vornehme,
es geringe! Sind es nicht glückliche, so sind es un-
he Menschen! Menschen sind es doch immer. So wie
opfen nur die Fläche des Wassers berühren darf, um
n aufgenommen zu werden und ganz in ihm zu verflie-
as Wasser heiße, wie es will, Lache oder Quelle, Strom
ee, Belt oder Ocean.

chwohl soll diese dreißigjährige Einsamkeit unter den
en, den Charakter des Dorval gebildet haben. Wel-
arakter kann ihm nun ähnlich sehen? Wer kann sich
erkennen? nur zum kleinsten Teil in ihm erkennen?

: Ausflucht, finde ich doch, hat sich Diderot auszusparen
. Er sagt in dem Verfolge der angezogenen Stelle:
:r ernsthaften Gattung werden die Charaktere oft eben-
:mein sein, als in der komischen Gattung; sie werden
lezeit weniger individuell sein, als in der tragischen."
de sonach antworten: Der Charakter des Dorval ist
mischer Charakter; er ist ein Charakter, wie ihn das
fte Schauspiel erfodert; wie dieses den Raum zwi-
omödie und Tragödie füllen soll, so müssen auch die
tere desselben das Mittel zwischen den komischen und
en Charakteren halten; sie brauchen nicht so allgemein
als jene, wenn sie nur nicht so völlig individuell sind,
je; und solcher Art dürfte doch wohl der Charakter des
l sein.

wären wir glücklich wieder an dem Punkte, von wel-
ir ausgingen. Wir wollten untersuchen, ob es wahr
; die Tragödie Individua, die Komödie aber Arten
das ist, ob es wahr sei, daß die Personen der Komödie
oße Anzahl von Menschen fassen und zugleich vorstel-

len müßten; da hingegen der Held der Tragödie nur der
der Mensch, nur Regulus, oder Brutus, oder Cato sei,
sein solle. Ist es wahr, so hat auch das, was Didero
den Personen der mittlern Gattung sagt, die er die erns
Komödie nennt, keine Schwierigkeit, und der Charakter
Dorval wäre so tadelhaft nicht. Ist es aber nicht wa
fällt auch dieses von selbst weg, und dem Charakter des
lichen Sohnes kann aus einer so ungegründeten Eint
keine Rechtfertigung zufließen.

Neunundachtzigstes Stück.

Den 8ten März, 1768.

Zuerst muß ich anmerken, daß Diderot seine Assertic
allen Beweis gelassen hat. Er muß sie für eine W
angesehen haben, die kein Mensch in Zweifel ziehen
noch könne; die man nur denken dürfe, um ihren Gr
gleich mit zu denken. Und sollte er den wohl gar in de
ren Namen der tragischen Personen gefunden haben?
diese Achilles, und Alexander, und Cato, und Augus
ßen, und Achilles, Alexander, Cato, Augustus, wirkli
zelne Personen gewesen sind: sollte er wohl daraus g
sen haben, daß sonach alles, was der Dichter in der T
sie sprechen und handeln läßt, auch nur diesen einzeln
nannten Personen, und keinem in der Welt zugleich mi
zukommen können? Fast scheint es so.

Aber diesen Irrtum hatte Aristoteles schon vor zw
send Jahren widerlegt, und auf die ihr entgegen
Wahrheit den wesentlichen Unterschied zwischen der G
und Poesie, so wie den größern Nutzen der letztern

sie verraten zu sehr, daß sie nicht einen Funken davon in sich spüren, wenn sie in einem und eben demselben Atem hinzusetzen: „die Regeln unterdrücken das Genie!“ — Als ob sich Genie durch etwas in der Welt unterdrücken ließe! Und noch dazu durch etwas, das, wie sie selbst gestehen, aus ihm hergeleitet ist. Nicht jeder Kunstrichter ist Genie: aber jedes Genie ist ein geborner Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich. Es begreift und behält und befolgt nur die, die ihm seine Empfindung in Worten ausdrücken. Und diese seine in Worten ausgedrückte Empfindung sollte seine Thätigkeit verringern können? Vernünftelt darüber mit ihm, so viel ihr wollt; es versteht euch nur, insofern es eure allgemeinen Sätze den Augenblick in einem einzeln Falle anschauend erkennet; und nur von diesem einzeln Falle bleibt Erinnerung in ihm zurück, die während der Arbeit auf seine Kräfte nicht mehr und nicht weniger wirken kann, als die Erinnerung eines glücklichen Beispiels, die Erinnerung einer eignen glücklichen Erfahrung auf sie zu wirken im Stande ist. Behaupten also, daß Regeln und Kritik das Genie unterdrücken können: heißt mit andern Worten behaupten, daß Beispiele und Übung eben dieses vermögen; heißt, daß Genie nicht allein auf sich selbst, heißt es sogar, lediglich auf seinen ersten Versuch einschränken.

Ebensowenig wissen diese weise Herren, was sie wollen, wenn sie über die nachteiligen Eindrücke, welche die Kritik auf das genießende Publikum mache, so lustig wimmern! Sie möchten uns lieber bereden, daß kein Mensch einen Schmetterling mehr bunt und schön findet, seitdem das böse Vergrößerungsglas erkennen lassen, daß die Farben desselben nur Staub sind.

„Unser Theater,“ sagen sie, „ist noch in einem viel zu zarten Alter, als daß es den monarchischen Scepter der Kritik ertra-

gen könne. — Es ist fast nötiger die Mittel zu zeigen, wie das Ideal erreicht werden kann, als darzuthun, wie weit wir noch von diesem Ideale entfernt sind. — Die Bühne muß durch Beispiele, nicht durch Regeln reformieret werden. — Raisonnieren ist leichter, als selbst erfinden.“

Heißt das, Gedanken in Worte kleiden: oder heißt es nicht vielmehr, Gedanken zu Worten suchen, und keine erhaschen? — Und wer sind sie denn, die so viel von Beispielen, und vom Selbsterfinden reden? Was für Beispiele haben sie denn gegeben? Was haben sie denn selbst erfunden? — Schlaue Köpfe! Wenn ihnen Beispiele zu beurteilen vorkommen, so wünschen sie lieber Regeln; und wenn sie Regeln beurteilen sollen, so möchten sie lieber Beispiele haben. Anstatt von einer Kritik zu beweisen, daß sie falsch ist, beweisen sie, daß sie zu strenge ist; und glauben verthan zu haben! Anstatt ein Raisonnement zu widerlegen, merken sie an, daß Erfinden schwerer ist, als Raisonnieren; und glauben widerlegt zu haben!

Wer richtig raisonniert, erfindet auch: und wer erfinden will, muß raisonnieren können. Nur die glauben, daß sich das eine von den andern trennen lasse, die zu keinem von beiden aufgelegt sind.

Doch was halte ich mich mit diesen Schwätzern auf? Ich will meinen Gang gehen, und mich unbekümmert lassen, was die Grillen am Wege schwirren. Auch ein Schritt aus dem Wege, um sie zu zertreten, ist schon zu viel. Ihr Sommer ist so leicht abgewartet!

Also, ohne weitere Einleitung, zu den Anmerkungen, die ich bei Gelegenheit der ersten Vorstellung der Brüder des Hrn. Romanus, annoch über dieses Stück versprach! — Die vornehmsten derselben werden die Veränderungen betreffen,

die er in der Fabel des Terenz machen zu müssen geglaubet, um sie unsern Sitten näher zu bringen.

Was soll man überhaupt von der Notwendigkeit dieser Veränderungen sagen? Wenn wir so wenig Anstoß finden, römische oder griechische Sitten in der Tragödie geschildert zu sehen: warum nicht auch in der Komödie? Woher die Regel, wenn es anders eine Regel ist, die Scene der erstern in ein entferntes Land, unter ein fremdes Volk; die Scene der andern aber, in unsere Heimat zu legen? Woher die Verbindlichkeit, die wir dem Dichter aufbürden, in jener die Sitten desjenigen Volkes, unter dem er seine Handlung vorgehen läßt, so genau als möglich zu schildern; da wir in dieser nur unsere eigene Sitten von ihm geschildert zu sehen verlangen? „Dieses," sagt Pope an einem Orte, „scheinet dem ersten Ansehen nach bloßer Eigensinn, bloße Grille zu sein: es hat aber doch seinen guten Grund in der Natur. Das Hauptsächlichste, was wir in der Komödie suchen, ist ein getreues Bild des gemeinen Lebens, von dessen Treue wir aber nicht so leicht versichert sein können, wenn wir es in fremde Moden und Gebräuche verkleidet finden. In der Tragödie hingegen ist es die Handlung, was unsere Aufmerksamkeit am meisten an sich ziehet. Einen einheimischen Vorfall aber für die Bühne bequem zu machen, dazu muß man sich mit der Handlung größere Freiheiten nehmen, als eine zu bekannte Geschichte verstattet."

Siebenundneunzigstes Stück.

Den 5ten April, 1768.

Diese Auflösung, genau betrachtet, dürfte wohl nicht in allen Stücken befriedigend sein. Denn zugegeben, daß fremde Sitten der Absicht der Komödie nicht so gut entsprechen, als einheimische: so bleibt noch immer die Frage, ob die einheimischen Sitten nicht auch zur Absicht der Tragödie ein 5 besseres Verhältnis haben, als fremde? Diese Frage ist wenigstens durch die Schwierigkeit, einen einheimischen Vorfall ohne allzumerkliche und anstößige Veränderungen für die Bühne bequem zu machen, nicht beantwortet. Freilich erfodern einheimische Sitten auch einheimische Vorfälle: wenn 10 denn aber nur mit jenen die Tragödie am leichtesten und gewissesten ihren Zweck erreichte, so müßte es ja doch wohl besser sein, sich über alle Schwierigkeiten, welche sich bei Behandlung dieser finden, wegzusetzen, als in Absicht des Wesentlichsten zu kurz zu fallen, welches ohnstreitig der Zweck ist. 15 Auch werden nicht alle einheimische Vorfälle so merklicher und anstößiger Veränderungen bedürfen; und die deren bedürfen, ist man ja nicht verbunden zu bearbeiten. Aristoteles hat schon angemerkt, daß es gar wohl Begebenheiten geben kann und giebt, die sich vollkommen so eräugnet haben, als sie der 20 Dichter braucht. Da dergleichen aber nur selten sind, so hat er auch schon entschieden, daß sich der Dichter um den wenigern Teil seiner Zuschauer, der von den wahren Umständen vielleicht unterrichtet ist, lieber nicht bekümmern, als seiner Pflicht minder Genüge leisten müsse.

Der Vorteil, den die einheimischen Sitten in der Komödie haben, beruhet auf der innigen Bekanntschaft, in der wir mit

tehen. Der Dichter braucht sie uns nicht erst bekannt
jen; er ist aller hierzu nötigen Beschreibungen und
überhoben; er kann seine Personen sogleich nach ihren
ı handeln lassen, ohne uns diese Sitten selbst erst lang=
, zu schildern. Einheimische Sitten also erleichtern ihm
rbeit, und befördern bei dem Zuschauer die Illusion.
arum sollte nun der tragische Dichter sich dieses wichtigen
elten Vorteils begeben? Auch er hat Ursache, sich die
eit so viel als möglich zu erleichtern, seine Kräfte nicht an
enzwecke zu verschwenden, sondern sie ganz für den Haupt=
ck zu sparen. Auch ihm kömmt auf die Illusion des Zu=
auers alles an. — Man wird vielleicht hierauf antworten,
ß die Tragödie der Sitten nicht groß bedürfe; daß sie ihrer
nz und gar entübriget sein könne. Aber sonach braucht sie
ch keine fremde Sitten; und von dem Wenigen, was sie
n Sitten haben und zeigen will, wird es doch immer besser
in, wenn es von einheimischen Sitten hergenommen ist, als
on fremden.

Die Griechen wenigstens haben nie andere als ihre eigene
Sitten, nicht bloß in der Komödie, sondern auch in der Tra=
ödie, zum Grunde gelegt. Ja sie haben fremden Völkern,
us deren Geschichte sie den Stoff ihrer Tragödie etwa ein=
ıal entlehnten, lieber ihre eigenen griechischen Sitten leihen,
ls die Wirkungen der Bühne durch unverständliche barba=
ische Sitten entkräften wollen. Auf das Kostüm, welches
nsern tragischen Dichtern so ängstlich empfohlen wird, hielten
e wenig oder nichts. Den Beweis hiervon können vornehm=
ch die Perserinnen des Äschylus sein; und die Ursache,
arum sie sich so wenig an das Kostüm binden zu dürfen glaub=
en, ist aus der Absicht der Tragödie leicht zu folgern.

Doch ich gerate zu weit in denjenigen Teil des Problems,

der mich itzt gerade am wenigsten angeht. Zwar indem ich behaupte, daß einheimische Sitten auch in der Tragödie zuträglicher sein würden, als fremde: so setze ich schon als unstreitig voraus, daß sie es wenigstens in der Komödie sind. Und sind sie das, glaube ich wenigstens, daß sie es sind: so kann ich auch die Veränderungen, welche Herr Romanus in Absicht derselben, mit dem Stücke des Terenz gemacht hat, überhaupt nicht anders als billigen.

Er hatte recht, eine Fabel, in welche so besondere griechische und römische Sitten so innig verwebet sind, umzuschaffen. Das Beispiel erhält seine Kraft nur von seiner innern Wahrscheinlichkeit, die jeder Mensch nach dem beurteilet, was ihm selbst am gewöhnlichsten ist. Alle Anwendung fällt weg, wo wir uns erst mit Mühe in fremde Umstände versetzen müssen. Aber es ist auch keine leichte Sache mit einer solchen Umschaffung. Je vollkommner die Fabel ist, desto weniger läßt sich der geringste Teil verändern, ohne das Ganze zu zerrütten. Und schlimm! wenn man sich sodann nur mit Flicken begnügt, ohne im eigentlichen Verstande umzuschaffen.

. . . .

Neunundneunzigstes Stück.

Den 12ten April, 1768.

. . . Ich weiß überhaupt nicht, woher so viele komische Dichter die Regel genommen haben, daß der Böse notwendig am Ende des Stücks entweder bestraft werden, oder sich bessern müsse. In der Tragödie möchte diese Regel noch eher gelten; sie kann uns da mit dem Schicksale versöhnen, und Murren in Mitleid kehren. Aber in der Komödie, denke ich,

ilft sie nicht allein nichts, sondern sie verdirbt vielmehr vieles. Wenigstens macht sie immer den Ausgang schielend, und kalt, und einförmig. Wenn die verschiednen Charaktere, welche ich n eine Handlung verbinde, nur diese Handlung zu Ende bringen, warum sollen sie nicht bleiben, wie sie waren? Aber freilich muß die Handlung sodann in etwas mehr, als in einer bloßen Kollision der Charaktere, bestehen. Diese kann allerdings nicht anders, als durch Nachgebung und Veränderung des einen Teiles dieser Charaktere, geendet werden; und ein Stück, das wenig oder nichts mehr hat als sie, nähert sich nicht sowohl seinem Ziele, sondern schläft vielmehr nach und nach ein. Wenn hingegen jene Kollision, die Handlung mag sich ihrem Ende nähern, so viel als sie will, dennoch gleich stark ortdauert: so begreift man leicht, daß das Ende eben so lebaft und unterhaltend sein kann, als die Mitte nur immer war. Und das ist gerade der Unterschied, der sich zwischen em letzten Akte des Terenz, und dem letzten unsers Verfasers befindet. Sobald wir in diesem hören, daß der strenge Vater hinter die Wahrheit gekommen: so können wir uns as übrige alles an den Fingern abzählen; denn es ist der ünfte Akt. Er wird anfangs poltern und toben; bald darauf wird er sich besänftigen lassen, wird sein Unrecht erkennen und so werden wollen, daß er nie wieder zu einer solchen Komödie den Stoff geben kann: desgleichen wird der ungeatene Sohn kommen, wird abbitten, wird sich zu bessern versprechen; kurz, alles wird ein Herz und eine Seele werden. Den hingegen will ich sehen, der in dem fünften Akte des Terenz die Wendungen des Dichters erraten kann! Die Intrigue ist längst zu Ende, aber das fortwährende Spiel er Charaktere läßt es uns kaum bemerken, daß sie zu Ende t. Keiner verändert sich; sondern jeder schleift nur dem

andern eben so viel ab, als nötig ist, ihn gegen den Nachteil des Excesses zu verwahren. . . .

. . . .

Hundert und erstes, zweites, drittes und viertes Stück.

Den 19ten April, 1768.

Hundert und erstes bis viertes? — Ich hatte mir vorgenommen, den Jahrgang dieser Blätter nur aus hundert Stücken bestehen zu lassen. Zweiundfunfzig Wochen, und die Woche zwei Stück, geben zwar allerdings hundertundviere. Aber warum sollte, unter allen Tagewerkern, dem einzigen wöchentlichen Schriftsteller kein Feiertag zu statten kommen? Und in dem ganzen Jahre nur viere: ist ja so wenig!

Doch Dodsley und Compagnie haben dem Publico, in meinem Namen, ausdrücklich hundertundvier Stück versprochen. Ich werde die guten Leute schon nicht zu Lügnern machen müssen.

Die Frage ist nur, wie fange ich es am besten an? — Der Zeug ist schon verschnitten: ich werde einflicken oder recken müssen. — Aber das klingt so stümpermäßig. Mir fällt ein, — was mir gleich hätte einfallen sollen: die Gewohnheit der Schauspieler, auf ihre Hauptvorstellung ein kleines Nachspiel folgen zu lassen. Das Nachspiel kann handeln, wovon es will, und braucht mit dem Vorhergehenden nicht in der geringsten Verbindung zu stehen. — So ein Nachspiel dann, mag die Blätter nun füllen, die ich mir ganz ersparen wollte.

Erst ein Wort von mir selbst! Denn warum sollte nicht

ı ein Nachspiel einen Prolog haben dürfen, der sich mit
m Poeta, cum primum animum ad scribendum ap-
it, anfinge?

lls, vor Jahr und Tag, einige gute Leute hier den Einfall
ımen, einen Versuch zu machen, ob nicht für das deutsche
eater sich etwas mehr thun lasse, als unter der Verwaltung
es sogenannten Prinzipals geschehen könne: so weiß ich
)t, wie man auf mich dabei fiel, und sich träumen ließ, daß
bei diesem Unternehmen wohl nützlich sein könnte? — Ich
ıd eben am Markte und war müßig; niemand wollte mich
gen: ohne Zweifel, weil mich niemand zu brauchen wußte;
gerade auf diese Freunde! — Noch sind mir in meinem
ıen alle Beschäftigungen sehr gleichgültig gewesen: ich habe
h nie zu einer gedrungen, oder nur erboten; aber auch die
ingfügigste nicht von der Hand gewiesen, zu der ich mich
s einer Art von Prädilektion erlesen zu sein, glauben
ınte.

Ob ich zur Aufnahme des hiesigen Theaters konkurieren
lle? darauf war also leicht geantwortet. Alle Bedenklich-
en waren nur die: ob ich es könne? und wie ich es am
ten könne?

Ich bin weder Schauspieler, noch Dichter.

Man erweiset mir zwar manchmal die Ehre, mich für den
tern zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt.
s einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe,
te man nicht so freigebig folgern. Nicht jeder, der den
ısel in die Hand nimmt, und Farben verquistet, ist ein
ıler. Die ältesten von jenen Versuchen sind in den Jahren
geschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so gern
Genie hält. Was in den neueren Erträgliches ist, davon
ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Kritik

zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt: ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen, und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin daher immer beschämt oder verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachteil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken: und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kömmt. Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift auf die Krücke unmöglich erbauen kann.

Doch freilich; wie die Krücke dem Lahmen wohl hilft, sich von einem Orte zum andern zu bewegen, aber ihn nicht zum Läufer machen kann: so auch die Kritik. Wenn ich mit ihrer Hilfe etwas zu stande bringe, welches besser ist, als es einer von meinen Talenten ohne Kritik machen würde: so kostet es mich so viel Zeit, ich muß von andern Geschäften so frei, von unwillkührlichen Zerstreuungen so ununterbrochen sein, ich muß meine ganze Belesenheit so gegenwärtig haben, ich muß bei jedem Schritte alle Bemerkungen, die ich jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht, so ruhig durchlaufen können; daß zu einem Arbeiter, der ein Theater mit Neuigkeiten unterhalten soll, niemand in der Welt ungeschickter sein kann, als ich.

Was Goldoni für das italienische Theater that, der es in einem Jahre mit dreizehn neuen Stücken bereicherte, das muß ich für das deutsche zu thun, folglich bleiben lassen. Ja, das würde ich bleiben lassen, wenn ich es auch könnte. Ich bin mißtrauischer gegen alle erste Gedanken, als De la Casa und

er alte Shandy nur immer gewesen sind. Denn wenn ich
ie auch schon nicht für Eingebungen des bösen Feindes, weder
es eigentlichen noch des allegorischen, halte: so denke ich doch
nmer, daß die ersten Gedanken die ersten sind, und daß das
Beste auch nicht einmal in allen Suppen obenauf zu schwim-
ien pflegt. Meine erste Gedanken sind gewiß kein Haar
esser, als jedermanns erste Gedanken: und mit jedermanns
Gedanken bleibt man am klügsten zu Hause.

— Endlich fiel man darauf, selbst das, was mich zu einem
) langsamen, oder, wie es meinen rüstigern Freunden schei-
et, so faulen Arbeiter macht, selbst das, an mir nutzen zu
ollen: die Kritik. Und so entsprang die Idee zu diesem
Blatte.

Sie gefiel mir, diese Idee. Sie erinnerte mich an die
Didaskalien der Griechen, d. i. an die kurzen Nachrichten,
ergleichen selbst Aristoteles von den Stücken der griechischen
Bühne zu schreiben der Mühe wert gehalten. Sie erinnerte
ich, vor langer Zeit einmal über den grundgelehrten Casau-
nus bei mir gelacht zu haben, der sich, aus wahrer Hochach-
ng für das Solide in den Wissenschaften, einbildete, daß es
m Aristoteles vornehmlich um die Berichtigung der Chrono-
gie bei seinen Didaskalien zu thun gewesen. — Wahrhaftig,
wäre auch eine ewige Schande für den Aristoteles, wenn er
h mehr um den poetischen Wert der Stücke, mehr um ihren
nfluß auf die Sitten, mehr um die Bildung des Geschmacks,
rin bekümmert hätte, als um die Olympiade, als um das
ahr der Olympiade, als um die Namen der Archonten, un-
: welchen sie zuerst aufgeführet worden!

Ich war schon Willens, das Blatt selbst Hamburgische
idaskalien zu nennen. Aber der Titel klang mir allzufremd,
ıd nun ist es mir sehr lieb, daß ich ihm diesen vorgezogen

habe. Was ich in eine Dramaturgie bringen oder nicht bringen wollte, das stand bei mir: wenigstens hatte mir Lione Allacci desfalls nichts vorzuschreiben. Aber wie eine Didaskalie aussehen müsse, glauben die Gelehrten zu wissen, wenn es auch nur aus den noch vorhandenen Didaskalien des Terenz 5 wäre, die eben dieser Casaubonus breviter et eleganter scriptas nennt. Ich hatte weder Lust, meine Didaskalien so kurz, noch so elegant zu schreiben: und unsere itztlebende Casauboni würden die Köpfe trefflich geschüttelt haben, wenn sie gefunden hätten, wie selten ich irgend eines chronologischen 10 Umstandes gedenke, der künftig einmal, wenn Millionen anderer Bücher verloren gegangen wären, auf irgend ein historisches Faktum einiges Licht werfen könnte. In welchem Jahre Ludewigs des Vierzehnten, oder Ludewigs des Funfzehnten, ob zu Paris, oder zu Versailles, ob in Gegenwart 15 der Prinzen vom Geblüte, oder nicht der Prinzen vom Geblüte, dieses oder jenes französische Meisterstück zuerst aufgeführet worden: das würden sie bei mir gesucht, und zu ihrem großen Erstaunen nicht gefunden haben.

Was sonst diese Blätter werden sollten, darüber habe ich 20 mich in der Ankündigung erkläret: was sie wirklich geworden, das werden meine Leser wissen. Nicht völlig das, wozu ich sie zu machen versprach: etwas anderes; aber doch, denk' ich, nichts Schlechteres.

„Sie sollten jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl 25 des Dichters, als des Schauspielers hier thun würde."

Die letztere Hälfte bin ich sehr bald überdrüssig geworden. Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor alters eine solche Kunst gegeben hat: so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren; sie muß ganz von neuem wie- 30 der erfunden werden. Allgemeines Geschwätze darüber, hat

man in verschiedenen Sprachen genug: aber specielle, von jedermann erkannte, mit Deutlichkeit und Präcision abgefaßte Regeln, nach welchen der Tadel oder das Lob des Akteurs in einem besondern Falle zu bestimmen sei, deren wüßte ich kaum zwei oder drei. Daher kömmt es, daß alles Raisonnement über diese Materie immer so schwankend und vieldeutig scheinet, daß es eben kein Wunder ist, wenn der Schauspieler, der nichts als eine glückliche Routine hat, sich auf alle Weise dadurch beleidiget findet. Gelobt wird er sich nie genug, getadelt aber allezeit viel zu viel glauben: ja öfters wird er gar nicht einmal wissen, ob man ihn tadeln oder loben wollen. Überhaupt hat man die Anmerkung schon längst gemacht, daß die Empfindlichkeit der Künstler, in Ansehung der Kritik, in eben dem Verhältnisse steigt, in welchem die Gewißheit und Deutlichkeit und Menge der Grundsätze ihrer Künste abnimmt. — So viel zu meiner, und selbst zu deren Entschuldigung, ohne die ich mich nicht zu entschuldigen hätte.

Aber die erstere Hälfte meines Versprechens? Bei dieser ist freilich das H i e r zur Zeit noch nicht sehr in Betrachtung gekommen, — und wie hätte es auch können? Die Schranken sind noch kaum geöffnet, und man wollte die Wettläufer lieber schon bei dem Ziele sehen; bei einem Ziele, das ihnen alle Augenblicke immer weiter und weiter hinausgesteckt wird? Wenn das Publikum fragt; was ist denn nun geschehen? und mit einem höhnischen Nichts sich selbst antwortet: so frage ich wiederum; und was hat denn das Publikum gethan, damit etwas geschehen könnte? Auch nichts; ja noch etwas Schlimmers, als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert: es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen. — Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir

Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die unterthänigen 5 Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen; alles was uns von jenseit dem Rheine kömmt, ist schön, reizend, allerliebst, göttlich; lieber verleugnen wir Gesicht und Gehör, als daß wir es anders finden sollten; lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Gri- 10 masse für Ausdruck, ein Geklingle von Reimen für Poesie, Geheule für Musik, uns einreden lassen, als im geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses liebenswürdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in allem, was gut und schön und erhaben und anständig ist, von dem gerechten Schicksale zu seinem Anteile erhalten hat. —

Doch dieser Locus communis ist so abgedroschen, und die nähere Anwendung desselben könnte leicht so bitter werden, daß ich lieber davon abbreche.

Ich war also genötiget, anstatt der Schritte, welche die Kunst des dramatischen Dichters hier wirklich könnte gethan haben, mich bei denen zu verweilen, die sie vorläufig thun müßte, um sodann mit eins ihre Bahn mit desto schnellern und größern zu durchlaufen. Es waren die Schritte, welche ein Irrender zurückgehen muß, um wieder auf den rechten Weg zu gelangen, und sein Ziel gerade in das Auge zu bekommen.

Seines Fleißes darf sich jedermann rühmen: ich glaube, die dramatische Dichtkunst studiert zu haben; sie mehr studiert 30 zu haben, als zwanzig, die sie ausüben. Auch habe ich sie so

weit ausgeübet, als es nötig ist, um mitsprechen zu dürfen: denn ich weiß wohl, so wie der Maler sich von niemanden gern tadeln läßt, der den Pinsel ganz und gar nicht zu führen weiß, so auch der Dichter. Ich habe es wenigstens versucht, was er bewerkstelligen muß, und kann von dem, was ich selbst nicht zu machen vermag, doch urteilen, ob es sich machen läßt. Ich verlange auch nur eine Stimme unter uns, wo so mancher sich eine anmaßt, der, wenn er nicht dem oder jenem Ausländer nachplaudern gelernt hätte, stummer sein würde, als ein Fisch.

Aber man kann studieren, und sich tief in den Irrtum hineinstudieren. Was mich also versichert, daß mir dergleichen nicht begegnet sei, daß ich das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist dieses, daß ich es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahieret hat. Ich habe von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen, meine eigene Gedanken, die ich hier ohne Weitläufigkeit nicht äußern könnte. Indes steh' ich nicht an, zu bekennen, (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden!) daß ich sie für ein eben so unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides nur immer sind. Ihre Grundsätze sind eben so wahr und gewiß, nur freilich nicht so faßlich, und daher mehr der Chicane ausgesetzt, als alles, was diese enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragödie, als über die uns die Zeit so ziemlich alles daraus gönnen wollen, unwidersprechlich zu beweisen, daß sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich eben so weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen.

Nach dieser Überzeugung nahm ich mir vor, einige der be-

rühmtesten Muster der französischen Bühne ausführlich zu beurteilen. Denn diese Bühne soll ganz nach den Regeln des Aristoteles gebildet sein; und besonders hat man uns Deutsche bereden wollen, daß sie nur durch diese Regeln die Stufe der Vollkommenheit erreicht habe, auf welcher sie die Bühnen aller neuern Völker so weit unter sich erblicke. Wir haben das auch lange so fest geglaubt, daß bei unsern Dichtern, den Franzosen nachahmen, eben so viel gewesen ist, als nach den Regeln der Alten arbeiten.

Indes konnte das Vorurteil nicht ewig gegen unser Gefühl bestehen. Dieses ward, glücklicherweise, durch einige englische Stücke aus seinem Schlummer erwecket, und wir machten endlich die Erfahrung, daß die Tragödie noch einer ganz andern Wirkung fähig sei, als ihr Corneille und Racine zu erteilen vermocht. Aber geblendet von diesem plötzlichen Strahle der Wahrheit, prallten wir gegen den Rand eines andern Abgrundes zurück. Den englischen Stücken fehlten zu augenscheinlich gewisse Regeln, mit welchen uns die französischen so bekannt gemacht hatten. Was schloß man daraus? Dieses: daß sich auch ohne diese Regeln der Zweck der Tragödie erreichen lasse; ja daß diese Regeln wohl gar Schuld sein könnten, wenn man ihn weniger erreiche.

Und das hätte noch hingehen mögen! — Aber mit *diesen* Regeln fing man an, *alle* Regeln zu vermengen, und es überhaupt für Pedanterei zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es thun, und was es nicht thun müsse. Kurz, wir waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangnen Zeit mutwillig zu verscherzen; und von den Dichtern lieber zu verlangen, daß jeder die Kunst aufs neue für sich erfinden solle.

Ich wäre eitel genug, mir einiges Verdienst um unser

heater beizumessen, wenn ich glauben dürfte, das einzige
ittel getroffen zu haben, diese Gährung des Geschmacks zu
emmen. Darauf losgearbeitet zu haben, darf ich mir wenig-
ens schmeicheln, indem ich mir nichts angelegner sein lassen,
ls den Wahn von der Regelmäßigkeit der französischen
Bühne zu bestreiten. Gerade keine Nation hat die Regeln
es alten Drama mehr verkannt, als die Franzosen. Einige
eiläufige Bemerkungen, die sie über die schicklichste äußere
Einrichtung des Drama bei dem Aristoteles fanden, haben sie
ür das Wesentliche angenommen, und das Wesentliche, durch
llerlei Einschränkungen und Deutungen, dafür so entkräftet,
aß notwendig nichts anders als Werke daraus entstehen
nnten, die weit unter der höchsten Wirkung blieben, auf
elche der Philosoph seine Regeln kalkuliert hatte.

Ich wage es, hier eine Außerung zu thun, mag man sie
ch nehmen, wofür man will! — Man nenne mir das Stück
s großen Corneille, welches ich nicht besser machen wollte.
as gilt die Wette? —

Doch nein; ich wollte nicht gern, daß man diese Äußerung
r Prahlerei nehmen könne. Man merke also wohl, was ich
nzusetze: Ich werde es zuverlässig besser machen, — und
ch lange kein Corneille sein, — und doch lange noch kein
eisterstück gemacht haben. Ich werde es zuverlässig besser
achen; — und mir doch wenig darauf einbilden dürfen. Ich
erde nichts gethan haben, als was jeder thun kann, — der so
st an den Aristoteles glaubet, wie ich.

Eine Tonne, für unsere kritische Wallfische! Ich freue
ich im voraus, wie trefflich sie damit spielen werden. Sie
t einzig und allein für sie ausgeworfen; besonders für den
einen Wallfisch in dem Salzwasser zu Halle! —

Und mit diesem Übergange, — sinnreicher muß er nicht

sein, — mag denn der Ton des ernsthaftern Prologs in den Ton des Nachspiels verschmelzen, wozu ich diese letztern Blätter bestimmte. Wer hätte mich auch sonst erinnern können, daß es Zeit sei, dieses Nachspiel anfangen zu lassen, als eben der Hr. Stl., welcher in der deutschen Bibliothek des Hrn. Geheimerat Klotz, den Inhalt desselben bereits angekündiget hat? —

Aber was bekömmt denn der schnackische Mann in dem bunten Jäckchen, daß er so dienstfertig mit seiner Trommel ist? Ich erinnere mich nicht, daß ich ihm etwas dafür versprochen hätte. Er mag wohl bloß zu seinem Vergnügen trommeln; und der Himmel weiß, wo er alles her hat, was die liebe Jugend auf den Gassen, die ihn mit einem bewundernden Ah! nachfolgt, aus der ersten Hand von ihm zu erfahren bekömmt. Er muß einen Wahrsagergeist haben, trotz der Magd in der Apostelgeschichte. Denn wer hätte es ihm sonst sagen können, daß der Verfasser der Dramaturgie auch mit der Verleger derselben ist? Wer hätte ihm sonst die geheimen Ursachen entdecken können, warum ich der einen Schauspielerin eine sonore Stimme beigelegt, und das Probestück einer andern so erhoben habe? Ich war freilich damals in beide verliebt: aber ich hätte doch nimmermehr geglaubt, daß es eine lebendige Seele erraten sollte. Die Damen können es ihm auch unmöglich selbst gesagt haben: folglich hat es mit dem Wahrsagergeiste seine Richtigkeit. Ja, weh uns armen Schriftstellern, wenn unsere hochgebietende Herren, die Journalisten und Zeitungsschreiber, mit solchen Kälbern pflügen wollen! Wenn sie zu ihren Beurteilungen, außer ihrer gewöhnlichen Gelehrsamkeit und Scharfsinnigkeit, sich auch noch solcher Stückchen aus der geheimsten Magie bedienen wollen: wer kann wider sie bestehen?

„Ich würde,“ schreibt dieser Hr. Stl. aus Eingebung seines
'obolts, „auch den zweiten Band der Dramaturgie an-
igen können, wenn nicht die Abhandlung wider die Buch-
indler dem Verfasser zu viel Arbeit machte, als daß er das
Jerk bald beschließen könnte.“

Man muß auch einen Kobolt nicht zum Lügner machen
ollen, wenn er es gerade einmal nicht ist. Es ist nicht ganz
)ne, was das böse Ding dem guten Stl. hier eingeblasen.
ch hatte allerdings so etwas vor. Ich wollte meinen Lesern
zählen, warum dieses Werk so oft unterbrochen worden;
arum in zwei Jahren erst, und noch mit Mühe, so viel da-
m fertig geworden, als auf ein Jahr versprochen war. Ich
ollte mich über den Nachdruck beschweren, durch den man
:n geradesten Weg eingeschlagen, es in seiner Geburt zu er-
icken. Ich wollte über die nachteiligen Folgen des Nach-
:ucks überhaupt, einige Betrachtungen anstellen. Ich wollte
is einzige Mittel vorschlagen, ihm zu steuern.—Aber, das
äre ja sonach keine Abhandlung wider die Buchhändler gewor-
:n? Sondern viel mehr, für sie: wenigstens, der rechtschaf-
nen Männer unter ihnen; und es giebt deren. Trauen
Sie, mein Herr Stl., Ihrem Kobolte also nicht immer so
anz! Sie sehen es: was solch Geschmeiß des bösen Fein-
:s von der Zukunft noch etwa weiß, das weiß es nur halb.

Doch nun genug dem Narren nach seiner Narrheit geant-
ortet, damit er sich nicht weise dünke. Denn eben dieser
Nund sagt: antworte dem Narren nicht nach seiner Narr-
:it, damit du ihm nicht gleich werdest! Das ist: antworte
m nicht so nach seiner Narrheit, daß die Sache selbst darüber
:rgessen wird; als wodurch du ihm gleich werden würdest.
nd so wende ich mich wieder an meinen ernsthaften Leser,
:n ich dieser Possen wegen ernstlich um Vergebung bitte.

Es ist die lautere Wahrheit, daß der Nachdruck, durch den man diese Blätter gemeinnütziger machen wollen, die einzige Ursache ist, warum sich ihre Ausgabe bisher so verzögert hat, und warum sie nun gänzlich liegen bleiben. Ehe ich ein Wort mehr hierüber sage, erlaube man mir, den Verdacht des Eigennutzes von mir abzulehnen. Das Theater selbst hat die Unkosten dazu hergegeben, in Hoffnung, aus dem Verkaufe wenigstens einen ansehnlichen Teil derselben wieder zu erhalten. Ich verliere nichts dabei, daß diese Hoffnung fehlschlägt. Auch bin ich gar nicht ungehalten darüber, daß ich den zur Fortsetzung gesammelten Stoff nicht weiter an den Mann bringen kann. Ich ziehe meine Hand von diesem Pfluge eben so gern wieder ab, als ich sie anlegte. Klotz und Konsorten wünschen ohnedem, daß ich sie nie angelegt hätte; und es wird sich leicht einer unter ihnen finden, der das Tageregister einer mißlungenen Unternehmung bis zu Ende führet, und mir zeiget, was für einen periodischen Nutzen ich einem solchen periodischen Blatte hätte erteilen können und sollen.

Denn ich will und kann es nicht bergen, daß diese letzten Bogen fast ein Jahr später niedergeschrieben worden, als ihr Datum besagt. Der süße Traum, ein Nationaltheater hier in Hamburg zu gründen, ist schon wieder verschwunden: und so viel ich diesen Ort nun habe kennen lernen, dürfte er auch wohl gerade der sein, wo ein solcher Traum am spätesten in Erfüllung gehen wird.

Aber auch das kann mir sehr gleichgültig sein! — Ich möchte überhaupt nicht gern das Ansehen haben, als ob ich es für ein großes Unglück hielte, daß Bemühungen vereitelt worden, an welchen ich Anteil genommen. Sie können von keiner besondern Wichtigkeit sein, eben weil ich Anteil daran genommen.

, wenn Bemühungen von weiterm Belange durch
chen Undienste scheitern könnten, durch welche meine
sind? Die Welt verliert nichts, daß ich, an-
und sechs Bände Dramaturgie, nur zwei an das
zen kann. Aber sie könnte verlieren, wenn einmal
jeres Werk eines bessern Schriftstellers eben so ins
eriete; und es wohl gar Leute gäbe, die einen aus-
Plan darnach machten, daß auch das nützlichste, un-
ıen Umständen unternommene Werk verunglücken
müßte.

'em Betracht stehe ich nicht an, und halte es für meine
:it, dem Publico ein sonderbares Komplott zu de-
. Eben diese Dodsley und Compagnie, welche sich
naturgie nachzudrucken erlaubet, lassen seit eini-
inen Aufsatz, gedruckt und geschrieben, bei den Buch-
ımlaufen, welcher von Wort zu Wort so lautet:

:achricht an die Herren Buchhändler.

'en uns mit Beihilfe verschiedener Herren Buchhändler ent-
nftig denenjenigen, welche sich ohne die erforderlichen Eigen-
die Buchhandlung mischen werden, (wie es, zum Exempel,
ıerichtete in Hamburg und anderer Orten vorgebliche Hand-
hrere) das Selbstverlegen zu verwehren, und ihnen ohne
ıchzudrucken; auch ihre gesetzten Preise alle Zeit um die
'erringern. Die diesen Vorhaben bereits beigetretene Her-
ndler, welche wohl eingesehen, daß eine solche unbefugte
ir alle Buchhändler zum größten Nachteil gereichen müsse,
:ntschlossen, zu Unterstützung dieses Vorhabens, eine Kasse
ı, und eine ansehnliche Summe Geld bereits eingelegt, mit
Namen vorerst noch nicht zu nennen, dabei aber verspro-
e ferner zu unterstützen. Von den übrigen gutgesinnten
ıchhändlern erwarten wir demnach zur Vermehrung der

Kasse, desgleichen, und ersuchen, auch unsern Verlag bestens
mandieren. Was den Druck und die Schönheit des Papie
so werden wir der Ersten nichts nachgeben; übrigens aber
hen, auf die unzähliche Menge der Schleichhändler genau ach
damit nicht jeder in der Buchhandlung zu höcken und zu stören
So viel versichern wir, so wohl als die noch zutretende Herre
legen, daß wir keinem rechtmäßigen Buchhändler ein Blatt n
werden; aber dagegen werden wir sehr aufmerksam sein, sob
den von unserer Gesellschaft ein Buch nachgedruckt wird,
dem Nachdrucker hinwieder allen Schaden zuzufügen, son
nicht weniger denenjenigen Buchhändlern, welche ihren Na
verkaufen sich unterfangen. Wir ersuchen demnach alle
Herren Buchhändler dienstfreundlichst, von alle Arten des
in einer Zeit von einem Jahre, nachdem wir die Namen
Buchhändlergesellschaft gedruckt angezeigt haben werden,
machen, oder zu erwarten, ihren besten Verlag für die Hälft
ses oder noch weit geringer verkaufen zu sehen. Denenjenig
Buchhändlern von unsre Gesellschaft aber, welchen etwas n
werden sollte, werden wir nach Proportion und Ertrag der
ansehnliche Vergütung wiederfahren zu lassen nicht ermang
so hoffen wir, daß sich auch die übrigen Unordnungen bei
handlung mit Beihilfe gutgesinnter Herren Buchhändler
Zeit legen werden.

Wenn die Umstände erlauben, so kommen wir alle Ostern
nach Leipzig, wo nicht, so werden wir doch desfalls Kommiss
Wir empfehlen uns Deren guten Gesinnungen und verblei
getreuen Mitkollegen,

J. Dodsley und Compa

Wenn dieser Aufsatz nichts enthielte, als die Einl
einer genauern Verbindung der Buchhändler, um
gerissenen Nachdrucke unter sich zu steuern, so würd
lich ein Gelehrter ihm seinen Beifall versagen. Ab

es vernünftigen und rechtschaffenen Leuten einkommen können, diesem Plane eine so strafbare Ausdehnung zu geben? Um ein paar armen Hausdieben das Handwerk zu legen, wollen sie selbst Straßenräuber werden? „Sie wollen dem nachdrucken, der ihnen nachdruckt.“ Das möchte sein; wenn es ihnen die Obrigkeit anders erlauben will, sich auf diese Art selbst zu rächen. Aber sie wollen zugleich das Selbstverlegen verwehren. Wer sind die, die das verwehren wollen? Haben sie wohl das Herz, sich unter ihren wahren Namen zu diesem Frevel zu bekennen? Ist irgendwo das Selbstverlegen jemals verboten gewesen? Und wie kann es verboten sein? Welch Gesetz kann dem Gelehrten das Recht schmälern, aus seinem eigentümlichen Werke alle den Nutzen zu ziehen, den er möglicherweise daraus ziehen kann? „Aber sie mischen sich ohne die erforderlichen Eigenschaften in die Buchhandlung.“ Was sind das für erforderliche Eigenschaften? Daß man fünf Jahre bei einem Manne Pakete zubinden gelernt, der auch nichts weiter kann, als Pakete zubinden? Und wer darf sich in die Buchhandlung nicht mischen? Seit wenn ist der Buchhandel eine Innung? Welches sind seine ausschließenden Privilegien? Wer hat sie ihm erteilt?

Wenn Dodsley und Compagnie ihren Nachdruck der Dramaturgie vollenden, so bitte ich sie, mein Werk wenigstens nicht zu verstümmeln, sondern auch das getreulich nachdrucken zu lassen, was sie hier gegen sich finden. Daß sie ihre Verteidigung beifügen — wenn anders eine Verteidigung für sie möglich ist — werde ich ihnen nicht verdenken. Sie mögen sie auch in einem Tone abfassen, oder von einem Gelehrten, der klein genug sein kann, ihnen seine Feder dazu zu leihen, abfassen lassen, in welchem sie wollen: selbst in dem so inter-

essanten der Klotzischen Schule, reich an allerlei Histörchen und Anekdötchen und Pasquillchen, ohne ein Wort von der Sache. Nur erkläre ich im voraus die geringste Insinuation, daß es gekränkter Eigennutz sei, der mich so warm gegen sie werden lassen, für eine Lüge. Ich habe nie etwas auf meine Kosten drucken lassen, und werde es schwerlich in meinem Leben thun. Ich kenne, wie schon gesagt, mehr als einen rechtschaffenen Mann unter den Buchhändlern, dessen Vermittelung ich ein solches Geschäft gern überlasse. Aber keiner von ihnen muß mir es auch verübeln, daß ich meine Verachtung und meinen Haß gegen Leute bezeige, in deren Vergleich alle Buschklepper und Weglagerer wahrlich nicht die schlimmern Menschen sind. Denn jeder von ihnen macht seinen Coup de main für sich: Dodsley und Compagnie aber wollen bandenweise rauben.

Das Beste ist, daß ihre Einladung wohl von den wenigsten dürfte angenommen werden. Sonst wäre es Zeit, daß die Gelehrten mit Ernst darauf dächten, das bekannte Leibnitzische Project auszuführen.



NOTES.

NOTES.

n the preparation of these Notes the literature about Lessing has been emyed freely. The commentaries of Cosack and of Schröter und Thiele have ›ved especially useful. This is said as a general acknowledgment of .ebtedness, while in a few cases more specific acknowledgment is made the pages following.

Acquaintance with the life of Lessing and with the most familiar facts of neral literature has been presupposed, and the Notes are therefore chiefly ncerned with the obscurer names and allusions, about which the reader ght have difficulty in finding information. References to Lessing's works : to the Lachmann-Muncker edition.

☞ *The heavy figures indicate the pages, the light figures the lines.*

Ankündigung.

1. 1. **Verwaltung des hiesigen Theaters,** see Introduction, p. i.—6. **unterziehen wollen,** instead of haben unterziehen wollen; Lessing ·equently omits the auxiliary in constructions like this with lassen or ne of the modal auxiliaries.—7. **erklärt,** for Löwen's announcement :e Introduction, p. xii. Johann Friedrich Löwen (1729–1771) was minor poet not without fame in his day and an enthusiast in draatic and theatrical matters. His connection with the Hamburg eater has already been related in the Introduction. After the fail·e of the enterprise he withdrew to Rostock and died there in 1771. ·11. **Besten,** *weal, good.*—14. **Nebenabsichten,** *ulterior purposes.* he new undertaking had its critics and foes in Hamburg even bere the theater was opened.—21. **Glücklich der Ort,** contrast this aise of Hamburg with the comments on page **274**, 23 f.

2. 2. **Bessere,** see note to **1,** 11.—5. **seinem Wohlstand und iner Freiheit,** Hamburg was then, as now, one of the most pros:rous cities of Germany and also a separate state.—8. **Johann Elias chlegel** (1718–1749) tried his hand in the course of his brief life at

almost every phase of literature then in vogue in Germany, writing tragedies, comedies, essays, odes, etc. He was made secretary of the Saxon embassy at Copenhagen and was given a professorial position by the Danish government shortly before his death. When it was proposed to establish a Danish theatrical company at Copenhagen, he wrote his *Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopen hagen*, and after its establishment his *Gedanken zur Aufnahme de dänischen Theaters*. Lessing's quotation below, which is not qui literal, is taken from the first of these essays. **Aufnahme**, *improv ment*.—15. **Prinzipalschaft**, by this is meant the system of priva management, the manager being called the **Prinzipal**, or **Meister**, Lessing has it here. See Introduction, p. ix f.

3. 4. **Kritikaster**, *petty*, or *contemptible*, *critic*. Lessing's purp to instruct is clearly revealed in this paragraph. The public which he appeals is, after all, the select few.—18. **verderbte Büh** Lessing's remark is hardly just; see Introduction, p. xix f.—26. **Di Dramaturgie . . . hier thun wird**, for the extent to which Lessi carried out the plan as here announced, see Introduction, p. xvii. 30. **Wahl setzt Menge voraus**, for the condition of the German dra at that time, see Introduction, p. xx f.

4. 18. **sicher gemacht**, that is, confirmed in his errors.—31. **Stii me: sind**. The punctuation of this edition follows that of the origin edition of the *Hamburgische Dramaturgie*. Lessing's use of t marks of punctuation does not agree in many respects with the sy tem in vogue now. The colon often stands where we expect the sem colon or the comma, the semicolon may do duty for the comma, a the comma is employed sometimes more freely and sometimes le freely than to-day. There are also other minor deviations from t present practice. Still, the punctuation causes no difficulty in getti at Lessing's meaning.

Erstes Stück.

5. 18. **Trauerspiele**, the author was Johann Friedrich von C negk (1731–1758), whose untimely death ended a literary career some promise. His collected writings, published after his death, two volumes and include tragedies, comedies, odes, lyrics, etc., though many of them are, as would be expected, scarcely better t

effusions of a schoolboy. He had come to feel that his strength in tragedy and was working at his *Olint und Sophronia* at the e of his death, but had only succeeded in carrying the play into fifth scene of the fourth act.

i. 9. **Episode**, referring to Tasso's *Recovery of Jerusalem*, II, ł. The story in the epic is that Ismeno, a renegade Christian had not wholly lost his old faith though he had turned Moham-an, persuaded Aladin, king of Jerusalem, to take an image of the in Mary from the church of the Christians on the approach of the ıders and to set it up in a mosque. It disappeared from the ue overnight, whether by the agency of God or of man no one r for certain. The king, believing that some Christian had n it, determined to kill all of that faith in the city, unless the etrator of the deed were made known to him. Sofronia, a beau-Christian enthusiast, made a pretended confession of her guilt e king in order to save her people. At his command she was emned to death by fire. Then Olindo, who had long loved her, ugh she had no thoughts of earthly love, claimed to be the doer e deed to rescue her. As lover and maid both maintained their , they were bound to the same stake to suffer death by fire. It ced that Clorinda, that martial virgin who later wrought such c in the ranks of the crusaders, came by just then and was so d by the plight of the two that she persuaded the king to set ı free. After their marriage they were driven from the city with s of the Christians.

Cronegk's play the outlines of the plot are not greatly different. earn at the beginning from the conversation between Olint and ather Evander that the son had stolen the image, now that of st on the cross, from the mosque. Sophronia confessed to the . Olint likewise acknowledged his guilt, but Clorinde revealed ove to him and offered to save him. On his avowal of love for ıronia her rage was boundless. The lovers were condemned to h. Olint refused steadfastly to recant, although falsely told that ıronia had given up her faith to save her life. When Clorinde Sophronia were brought face to face, the latter's goodness won a t victory. Clorinde acknowledged her desire to become a Chris- and hastened away to entreat Aladin to set the prisoners free.

At this point the play breaks off, giving no hint how Cronegk plann to end it.—16. **Standort**, *standpoint*, or *point of view*. These fe sentences summarize much that Lessing develops more fully furth on. See Introduction, p. xxxvii.—21. **das Genie . . . der bloß witzi Kopf**, *a genius . . . a man of talent merely*. Witz and witzig are use by Lessing as *wit* and *witty* often are in English, to indicate inte lectual parts and ability.—25. **Nisus und Euryalus**, in the ninth boo of his *Æneid* Vergil describes how Nisus determined to carry wor through the army of the enemy to the absent Æneas of the imminer danger to his beleaguered camp. Euryalus insisted on accompanyin him, and the two friends lost their lives in the attempt.

7. 18. **keine Bilder in ihren Moscheen**, Tasso has Clorinda re mind Aladin, II, 50-51, that he has offended against Mohammeda law in bringing the image to the mosque.—26. **vertilgt**, the origina edition of the *Dramaturgie* has a comma after this word; the punc tuation of the lines here is that of Cronegk's collected works.

8. 7. **wieder gut werden**, *forgive him*.—17. **jenseit dem Grabe** the genitive is the usual construction.—27. **auch Evander wollte auch Serena hätte nicht übel Lust dazu**, the play as Cronegk left i does not fully justify this last portion of Lessing's comment.—30. **be halten**, *heeded*.

9. 5. **Codrus**, this play won the prize offered by the journal *Die Bibliothek der schönen Wissenschaften und Künste*, for the bes German tragedy, but Cronegk died before the news of his succes reached him. See Lessing's comment, **36**, 11, and the note thereto The play is a very weak adaptation of the story of Codrus, the las king of Athens, who when the Dorians were besieging the city an were promised success by the oracle if they spared the life of the Athenian king, went out in disguise and succeeded in getting himsel killed by them. They gave up the siege on learning of the death of th king. In the play Medon is the son of Philaide and the lover of Cli sinde. It will be observed that Lessing writes Clesinde; such mino inaccuracies occur in other passages of the *Dramaturgie*.—16. **Gro ßsprechereien**, *boasting*.—21. **jeder Rasender**, notice the strong form of th adjective after jeder. Such forms are frequent in Lessing's writing

10. 7. **berühret**, say, *mentioned*. 19. **Erleuchtesten**, instead o Erleuchtetsten.

Zweites Stück.

1. 4. **Gnade**, *(divine) grace.* See note to **6**, 16, and Introduc- , p. xxxvii f.—12. **nach Maßgebung**, *in accordance with.* That is, poet having given to a person in his play certain mental and al characteristics, he must allow him later to do nothing which ot the logical outcome of such characteristics in the situation in ch he is placed.—19. **abgelauschet**, certainly a strange use of the d. The conjecture that it is a misprint for abgetäuschet has much ts favor.—20. **dritten Akts**, should be vierten Akts. As Cronegk the play, Clorinde's conversion is not accomplished, but her lan- ge is such that it is reasonable to conclude that the author intended ave her become a Christian. See note to **13**, 13.—24. **nimmt an**, the account of Clorinda's conversion is found in Tasso, XII, 9. Just before she sets out on a desperate enterprise, her old and aful servant tells her of her birth. When she falls mortally nded a little later in hand-to-hand combat with Tancred, she is tized by him at her own request.

2. 5. **Zamore** is the hero in Voltaire's *Alzire* (1736). The play s back to the times of the Spanish conquest of Peru. Despoiled is kingdom and of Alzire, his betrothed, and also made a pris- r by Gusman, the Spanish governor of Peru, Zamore succeeds in tally wounding his enemy, but, moved by the latter's forgiveness he moment of death and by other considerations, he becomes a istian and is restored to his kingdom and Alzire.—12. **Polyeucte** ıe principal person in Corneille's tragedy of the same name (1640). scene is at Melitene in Armenia, the time about the year 250 . in the reign of the emperor Decius. In his zeal on his conver- to Christianity Polyeucte, assisted by a friend, interrupts a nan sacrificial ceremony and lays violent hands on the altar. refuses to save his life by abjuring his faith and is executed the orders of his father-in-law Félix, the governor of Armenia, his steadfastness converts his wife and Félix to Christianity. **eide Anmerkungen**, see **9**, 1 and 18. A third comment begins 1. It is probable that Lessing thought of all three as apply- to *Polyeucte.*—22. **Leidenschaften durch Leidenschaften zu reini-** , this topic is discussed at length from the eighty-first number on.

13. 4. **kömmt**, this is Lessing's spelling of the word th
out the *Dramaturgie*.—13. **Ergänzer**, archivist Cassian An
Roschmann (1739–1806). He supplied the remainder of t
for the representation in Vienna in 1764. His version is ea
cessible in *Lessing's Jugendfreunde* (Kürschner). In it S
is poisoned by Ismenor, and Olint dies in consequence of his
received in battle.—26. **Staupe**, *pestilence*.

14. 12. **David Garrick** (1716–1779), the celebrated
actor, whose art Lessing seems to have regarded as a near a
to perfection.—13. **Conrad Ekhof** (1720–1778) has justly be
the father and founder of the art of acting in Germany.
high esteem for him is evident in the following pages.-
tauert, instead of the present spelling bedauert, bringing out
mological connection with teuer.—20. **Ausbeugungen**, say, *m*
—24. **Moralen**, he means Sittensprüche und allgemeine Be
(l. 19).—27. **Sentenzen**, *maxims*.

15. 3. The two lines quoted are uttered by Clorinde
18. **zärtlich**, *delicate*.

16. 10. **sein müssen**, see note to **1**, 6.

Drittes Stück.

21. The brief commentary given here and in a few of th
ing numbers causes us to regret that Lessing never ga
world the results of his long and keen observation of th
art. The plan of writing a book to deal with this sub
long been in his mind. He mentions it as early as 1754 (
to **31**, 2) in his *Theatralische Bibliothek*, where he expr
intention of preparing *ein kleines Werk über die körperlich
samkeit* (*Werke*, VI, 152), but nothing ever came of it ex
comments in the *Dramaturgie* and the merest outline, ent
Schauspieler, found among his literary remains (*Werke*, X
So far as the abiding worth of his *Dramaturgie* is conc
would have perhaps been better if he had not treated th
at all in its pages, for the art of the actor, far more tha
the playwright, is necessarily subject to change and mo
for each generation. The following pages reveal that

ıments are chiefly based on Ekhof's acting.—26. **aus der Fülle Herzens,** an adaptation of the familiar proverb, Wes das Herz ist, des geht der Mund über.

.7. 7. **Auskramungen,** say, *unburdening.*

.8. 8. **Ist dieses,** *if this is the case.*

.9. 30. **Jede Moral . . . Satz,** *every maxim* (*saw, proverb*) *is a* *ral statement.*

10. 3. **Allein . . . Schluß,** *but this general statement is also the* *lt of impressions which individual circumstances make on the act-* *personages; it is not merely a symbolical conclusion.* That is, person in the play is led by the turn of events to have a cer- . emotion which he expresses in such general terms, that, re- 'ed from its connection in the play, it may serve as a maxim. mere maxim it should be spoken in one way, as personal feel- in another; hence arises the contradiction which Lessing pro- ls to explain.—25. **erfodert,** Lessing writes sometimes fodern, .etimes fordern.—26. **Raisonnement,** *reflection.*—27. **Affekt,** *emo-* ', *passion.*

11. 3. **sich . . . ausnimmt,** *is made conspicuous.*—6. **brodieren,** *roider.*—8. **Gestus,** *gestures.* Lessing seems to mean not merely tures, as we commonly employ the word, but also posture and the ɔle action of the body.—19. **tritt . . . fest auf,** *stops still.*

Viertes Stück.

12. 20. **liebet,** with dependent infinitive, an unusual construc- ı.—21. **Chironomie,** *chironomy* (art of moving the hands in act- , etc.).

13. 9. **bescheide mich,** *admit.*—**Pantomimen,** *pantomimist* (actor ɔantomime).—15. **verabredeten . . . Stimme,** that is, as if it had n *agreed upon* that words (Zeichen der Stimme) should have a certain ıning.—21. **gebrauchte sich,** *made use of,* now an obsolete construc- ı in the sense of sich bediente.—29. **einer krieplichten Achte,** *of a crip-* *l figure eight.* **krieplicht** = krüppelig.

14. 3. **William Hogarth** (1697–1764), the celebrated English rical painter. The reference is to his *Analysis of Beauty.* In ; work he maintains that a waving line or curve is the essen-

tial element of beauty.—8. **Agieren**, *acting*.—13. **Portebras**, *tion* or *movement of the arms*. The word was possibly coin Lessing.

25. 2. **die individualisierenden Gestus**, what Lessing mea *individualizing gestures* is made clear by the examples in **26**, 5 —8. **wann**, Lessing often uses wann and dann where we now ex wenn and denn.—22. The lines quoted here are from Act 2, Scene

26. 21. **abstrahieren**, *abstract*, *draw the conclusion*.—23. **ma** *creates*.—24. **Friederike Hensel** (1738–1790), whose maiden na was Sparmann, was one of the greatest of German actresses. 1772 she was married to **Abel Seyler** (1730–1801). For their pa in the organization and conduct of the Hamburg enterprise se Introduction, p. xi f. Seyler became later the manager of variou traveling troupes, but without real financial success. His failure was largely due to his wife's arrogant disposition.—25. **ohnstreitig**, in such words Lessing sometimes writes ohn-, sometimes un-. Notice, for example, unstreitig, **28**, 15.—**Aktrice**, *actress*. The foregoing pages amply illustrate the comment of the Introduction, p. xviii, concerning Lessing's use of foreign words.

27. 2. **Raffinement**, *refinement*, or *skill*, but without the deprecatory meaning now usually given to the word in German.—6. The passage quoted is from Act 3, Scene 2.—12. **reißt . . . hin**, *transports*.—21. **Zudringlichkeit**, *insistence*, *importunity*, but with no deprecatory sense.—28. **gezogenen**, *drawn out*, or *hesitant*.

Fünftes Stück.

28. 16. **Absetzung**, *setting off* (from the rest of the words).

29. 12. **himmelbrütenden**, literally, *heaven-brooding* or *pondering;* say, *heavenly-minded*.—25. **Gasconade**, *gasconade*, *boasting*.— 29. **fodern**, see note to **20**, 25.

30. 18. **abrichtet**, now commonly applied only to the training of animals or contemptuously to persons.—20. The quotation is the famous passage in *Hamlet*, III, 2.

31. 2. **zerstreitet sich** = streitet sich.—**ob ein Schauspieler . . . könne**, this question was raised in *Le Comédien* by Pierre Rémond de Sainte-Albine (1669–1778). In connection with a review of this book Le-



sing expressed the intention mentioned in the note to **16,** 21.—12. **Besteht . . . geben,** this is a pretty literal translation from Sainte-Albine.—13. **Stücke,** say, *parts*, or *elements*.—29. **alsdenn,** see note to **25,** 8.

32. 4. **Die Kunst,** in this paragraph Lessing touches briefly upon views expressed at length in his *Laokoon*. According to him the expression of beauty is the highest law of art. Sculpture and painting are therefore restricted in their choice of what they shall depict by the fact that their productions are permanent and abiding. What might not violate the law of beauty in life, because in its transitoriness its effect on us is modified by what precedes and follows, might be offensive in a painting or statue, because it there becomes permanent.—10. **Antonio Tempesta** (1555–1630), an Italian painter and engraver who excelled in battle scenes.—**Giovanni Lorenzo Bernini** (1598–1680), an Italian sculptor and architect of great repute among his contemporaries. Much of his work, particularly that of his later years, has been sharply criticised for its overadornment and its tendency to sacrifice everything to effect.—13. **permanenten Stand,** (*condition of*) *permanency*.—30. **Parterre,** as the place of more expensive seats than the gallery, refers to the presumably more intelligent part of the audience. It is contrasted with Galerie in l. 27.

33. 6. **Verfassung,** *frame of mind, mood*.—24. **Marc Antoine Le Grand** (1673–1728), a French actor and dramatist, several of whose comedies long held their place on the stage. His *Le Triomph du Temps* (Triumph der Zeit) is a trilogy dealing with the triumph of time past, present, and future. The first part of the trilogy was given on this evening. In it two lovers, who had been separated forty years before, had meanwhile married, and were now free again, come together after the many years of separation. Each falls in love with the child of the other and is with difficulty convinced of his error.

Sechstes Stück.

This number is given over to the prologue and epilogue spoken on the first evening. Neither is by Lessing, and both are therefore omitted here.

Siebentes Stück.

34. 8. **Prolog**, the prologue praised, in part, the drama on the two grounds that it holds up the tyrant to public scorn and saves the reputation of his innocent victims, and that it reforms by making vice laughable.—24. **Grenzscheidungen**, *boundary lines*, or *classifications*. 26. **Vorwurf**, *subject*, *theme*, as often with Lessing.

35. 6. **Fabel**, here, *plot*; see note to **128,** 27.—**Trauerspiels**, meaning *Olint und Sophronia*.—12. **Anlage**, *planning*, *conception*. Contrast with Anlage, *capacity*, *talent*, **36,** 9.—20. **Tragicus**, *tragic poet*.

36. 11. **Bibliothek der schönen Wissenschaften**, this journal was established in 1757 by Lessing's friend, the bookseller and writer, Christoph Friedrich Nicolai (1733–1811). Nicolai's earlier literary views and work reveal him as not unworthy to be the warm friend of Lessing, although his later conservatism and hostility to all literary progress incurred for him the hostility of both Goethe and Schiller. Among the contributors to the journal were Weisse (see note to **194,** 2), also its editor from 1759 on, Mendelssohn (see note to **37,** 19), and Lessing. See also note to **9,** 5.—17. The remainder of this number was taken up with a digression about another passage in the epilogue.

Achtes Stück.

21. **Pierre Claude Nivelle de la Chaussée** (1692–1754), a French dramatist, particularly known by his work in the line of the pathetic comedy. This style of comedy was much in evidence from about the middle of the eighteenth century on. Voltaire mockingly applied to it the epithet *larmoyant*, rendered here by weinerlich. Lessing used this term in a review of *Cénie* (see **77,** 18) in 1753 (*Werke*, V, 168) and wrote in 1754 his *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele* (*Werke*, VI, 6). The play *Mélanide* was first represented in 1741. Mélanide had secretly married a certain marquis, but her parents had caused the marriage to be set aside legally and separated her from her husband. Her son, whom she had brought up in the belief that he was her nephew, has meanwhile

wn up and on going to Paris falls in love with the daughter of a lowed friend of Mélanide. The marquis is, however, also a suitor the girl's hand and is favored by her mother. After many com-ations the entanglement is straightened out, the marquis returns ıis first love, and the young people are made happy.

;7. 3. **Praß,** (*heap of rubbish*), *mass.*—7. The omitted para-phs of this number contained a further brief reference to the play ich Lessing did not consider one of the best of his class although resting), some comments about the translation, and praise of the ng of Mrs. Löwen in the title-rôle.—11. **Franz Heufeld** (1731–5), an Austrian literary man of little importance.—17. Rousseau's el *Julie ou la nouvelle Héloise*, recounts in the form of letters the :-affairs of Julie and her tutor St. Preux, whom she finally gives from a sense of filial duty and marries Wolmar.—19. **Briefe, die este Litteratur betreffend,** this periodical was issued weekly from uary 1759 to July 1765 and was intended to deal with contempo-r German literature. The idea of the journal was really Lessing's. contributed to it largely in the first months and sparingly later, its most valuable pages were written by him. The review of ısseau's novel was written by Lessing's friend Moses Mendelssohn 29–1786), the Jewish philosopher, favorably known by his philo-hical writings. He played not an unimportant part in the devel-ıent and settling of Lessing's critical views.

38. 25. **Domestiken,** *servant.*—27. **gesuchterer,** a double com-ative, such as can be found elsewhere in Lessing's writings. The ıning is merely that of the comparative.

Neuntes Stück.

39. 9. **Bürschchen,** meaning Siegmund.—**sich schlagen und echen,** *fight a duel* (with his rival) *and kill himself.*—21. This agraph gives another phase of the idea more fully discussed on 98 and elsewhere.

40. 19. **Narrheiten,** see **39,** 9.—30. The paragraphs omitted e take up two of the scenes of Heufeld's play.

41. 1. **der Schatz,** Lessing's youthful play, written in 1650, an ıptation of the *Trinummus* of Plautus.—7. **halbschieriger,** the word

applies literally to the wool of a sheep shorn twice in the year instead of once; say, *half-baked.*—11. **Schlag auf Schlag**, that is, *promptly.*—21. The remainder of this number mentions briefly an Italian and a French version of the *Trinummus*.

Zehntes Stück.

22. The plays of the fifth evening, which were considered briefly by Lessing in the paragraphs omitted here, were *L'Obstacle Imprévu* by Destouches (see note to **63**, 24) and an anonymous play entitled *Die neue Agnese*.—23. **Semiramis**, many years before the action of this play begins, Sémiramis, queen of Babylon, had murdered her husband Ninus by the aid of Assur. Her infant son Ninias was also supposed to have perished at the same time, but he was rescued by a follower of his father and brought up far from court in ignorance of his birth and under the name of Arzace. Meanwhile he has become a great general and appears at Babylon, as the play opens, at the summons of the queen. Partly misled by an ambiguous oracle, and partly yielding to the wishes of the people and to her own desire to get rid of Assur, she has determined to marry again, and her choice falls on Ninias. But when she makes public announcement of her decision to the magnates of the realm, the ghost of Ninus appears, greets Ninias as the rightful occupant of the throne, and bids him to hold a solemn sacrifice in the tomb of the deceased king and to obey the injunctions of the high priest. From the latter Ninias hears of his birth, of his father's fate, and of his mother's guilt. When Sémiramis learns that all is discovered, she wishes her son to slay her in atonement for her deed, but he refuses and bids her to repent and live. Meanwhile Assur seeks revenge and hides in the tomb in order to kill Ninias when he enters to perform the sacrifice commanded by his father's spirit. Sémiramis goes into the tomb, thinking to rescue her son. Ninias, though warned, also enters and, mistaking her for Assur, mortally wounds her. The play has, of course, its love intrigue and other complications which need not be considered here. This number is the starting-point of Lessing's attacks upon Voltaire. See Introduction, p. xxiii f.

42. 2. *Zaire*, 1732; *Alzire*, 1736; *Brutus*, 1730; *La Mort de*

, 1735.—5. **Stücken**, *respects*.—**sagt er**, these observations of Vol- ıre found in the second part of his *Dissertation sur la Tragédie*, *ıne et Moderne*, addressed to Cardinal Quirini (an Italian writer ne prominence (1680–1755), and serving as a preface to *Sémi-* .—6. **Exposition**, we now use the same technical term, mean- ıereby the necessary explanations about preceding events and e and character of the chief persons. It is usually given in the ıg scenes of a play, but sometimes extends through the second 8. **Scene**, here, *stage*.—**keine** . . . **weder** . . . **noch**, now an un- double negative.—27. **Ballhaus**, the theater to which Voltaire :d and which had become so unworthy of its purpose was built 9 on the site of a former building erected for the game of ball as jeu de paume. (Cosack.)

, 10. **Narr**, meaning Ninias.

, 1. **Zayren und Meropen**, *Zaires and Méropes*. The names ɔsen with evident allusion to Voltaire's plays *Zaire* and *Mérope* e heroines of the same name.

Eilftes Stück.

Man schrie, this passage is taken from the third part of the trea- :ntioned in the note to **42**, 5.

, 1. **geglaubt**, notice the use of the accusative with glauben. he meaning is, however, scarcely different from that in an Ge- . . . glaube, **44**, 8.—9. **alsdenn**, see note to **25**, 8.—10. **Ge- chreiber**, Lessing's treatment of the relations of the dramatist storian is based on Aristotle. This will become manifest in the umbers where Aristotle comes more openly into evidence. See uction, p. xxix f., and also p. 71 ff.—20. **sympathisieren**, that er into the feelings of the persons in the play.—31. **Folge** . . . ısetzung, *conclusion* . . . *premise*.

. 27. **käumen**, an older spelling for keimen.—**Handgriffe**, *l means*.

. 27. **ekel**, here, *finical*, *fastidious*. Contrast with **24**, 17.— h . . . **herausnimmt**, *ventures to do things*.

, 11. **Statisten**, *supernumeraries* ("*supers*"). Observe that

dumm is not in the genitive.—18. **der einzige Hamlet**, *Hamlet only.* Notice dieses einzige, **47**, 20.

Zwölftes Stück.

50. 9. **worauf . . . thut**, that is, in the treatise mentioned above. —26. The omitted paragraph discusses briefly the character of the translation and representation of the play of the seventh evening, *Le Philosophe Marié* by Destouches.—28. **das Kaffeehaus, oder die Schottländerin**, Voltaire's *L'Écossaise*, issued in 1760 and claiming to be a translation from the English by Jérôme Carré. As Lessing explains, it is really an attack upon the critic and journalist, Élie Catherine Fréron (1719–1776). Under the name of Frélon (which Voltaire alleges to be the rendering of the English name *Wasp*) he is represented as a scurrilous, venomous journalist who is capable of any baseness. The scene is in London. Lindane, the daughter of a banished Scotch nobleman, is living in poverty at an inn. She is loved by a young nobleman, the son of the man who worked her father's ruin. Her rival hires Frélon to denounce her as dangerous to the English cause. Freeport, a rich merchant who has tried to befriend her before, saves her from imprisonment on this accusation by going bail for her. Finally father and daughter are reunited. The young nobleman accomplishes the pardon and restoration of the father and receives the hand of Lindane.

51. 2. **Hume**, as Voltaire has it. The reference is to John Home (1724–1808), a Scotch clergyman and dramatist, whose *Douglas* was long very popular.—6. **Carlo Goldoni** (1707–1793), the great Italian comic writer, author of numerous comedies.—29. **George Colman** (1733–1794), an English dramatist. His best dramas are probably *Polly Honeycomb* and *The Jealous Wife*.

52. 7. **Ackermannischen Theater**, see Introduction, p. xi. Conrad Ernst Ackermann (1710–1771) was not only one of the more capable theatrical managers of his day but also a comedian of ability. —21. **zerstreuet**, here, *distracts*.—23. **Episoden**, *episodes*, that is, incidents that have no close and necessary relation to the plot.—27. **William Congreve** (1670–1729) and **William Wycherly** (1640–1715), both dramatists very popular in their day.

. The omitted paragraph is concerned with an Italian ver-
ıltaire's play.

Dreizehntes Stück.

plays of the fifth evening were *Die neue Agnese* and *Die*
nte. The latter was written by Joseph Felix Kurz (1715–
actor of Vienna with anything but lofty artistic aims. His
art was that of the harlequin, and he was commonly called
ı from such a rôle. The play of the tenth evening was *La*
;nès ou le Poëte Campagnard, by Destouches. Lessing grew
over the German translation which was made by Mrs.
. (See note to **88**, 22.)—4. **die stumme Schönheit,** a
n one act, written for the theater at Copenhagen, as the
dition of Schlegel's works states, but the necessary transla-
Danish was never made. For Schlegel see note to **2**, 8.
is really very silly, and Lessing's praise of it shows the des-
te of German dramatic literature at the time. The comedy
he attempt of an unscrupulous mother to palm off her stupid,
ıutiful, daughter, as the child of a wealthy man and to make
rriage for her.—15. **Lehre,** in his *Schreiben über die Komö-*
sen, an article appearing in Gottsched's *Critische Beiträge*
ıd also taken into Schlegel's collected works.—25. **ekel,** see
r, 27.

3. The omitted paragraph takes up the principal rôle in
comedy.—14. **verkürzt,** the stage version of Lessing's play
by his friend Weisse (see note to **194**, 2) for the represen-
Leipzig in April, 1756.—17. **Niednagel,** *hangnail.*—18.
re, *quick*, but there is a play on the words Niednagel and
ich seems to defy translation into English.

ı. **rupfen**; in his letter of May 22, 1767, to his brother Carl,
rote: Unter den medizinischen Disputationen aber suche mir eine aus:
Zupfen der Sterbenden; ich weiß nicht, wie der Verfasser
kann ich mich auf den lateinischen Titel nicht besinnen; Du wirst sie
rkennen, und sie muß zuverlässig da sein. Schicke sie mir gleich.

Vierzehntes Stück.

10. **Das bürgerliche Trauerspiel,** *domestic tragedy*, that form of tragedy which deals with the fortunes of people from the commoner walks of life rather than with kings, queens, great heroes, etc. *Miss Sara Sampson* has historical significance as being the first German play of this character. Lessing's impulse came from outside of Germany and particularly from England.—11. **Kunstrichter,** in an anonymous article appearing in December, 1761, in *Le Journal Étranger*, a French critical periodical dealing wtth foreign literatures.—26. The omitted paragraph contains an extract, repeating essentially what Lessing has just said, from Marmontel's *Poétique Française*. Jean François Marmontel (1723–1799) was a well-known French critic and author.

56. 2. For Diderot see note to **161,** 15.—13. **Das Gemälde der Dürftigkeit,** *L'Humanité ou le Tableau de l'Indigence*, anonymous, but sometimes ascribed to Diderot.—17. **der erstgedachte Kunstrichter.** Did Lessing believe that Diderot wrote the review of his *Miss Sara Sampson* mentioned above? The sentence beginning in l. 1 of this page seems to indicate it, and yet the words here are strange if he meant Diderot.—22. **sagte,** in his letter of October 24, 1736, to Berger, in which he declined to make proposed alterations in his *Alzire*.—26. The remainder of this number gives brief comments about the plays of evenings 13–15.

Funfzehntes Stück.

57. 2. **Zayre,** the plot of *Zaire* has no historical basis. The scene is at Jerusalem. The sultan Orosmane has fallen in love with a slave girl named Zaire and is on the point of making her his sole wife when the play begins. She is a daughter of Lusignan, a prince from the line of the former Christian kings of Jerusalem, who has been held a captive for many years. Zaire and her brother Nérestan were both made slaves when still little children, but have grown up in ignorance of their relationship to each other and to Lusignan. Nérestan had been released on his promise to collect a sum of money in France as

om for some of the Christian captives. He returns with the
ι at the beginning of the play. Zaire learns of her relation-
him and Lusignan. Her heart is rent by the struggle between
ty towards them and her love for Orosmane, and between her
ions to the religion in which she was born and that which she
pted out of love for Orosmane. The jealousy of the sultan is
l; he learns of a secret appointment at night between Zaire
r brother, whom he takes for his rival. In his rage he kills
d, on learning of his error, ends his own life.—3. **sagt,** the
appeared in the *Avertissement* of the edition of 1738 of the
-11. **in achtzehn Tagen,** in his letter to De la Roque Voltaire
renty-two days.—13. **Polyeukts,** see note to **12**, 12.

5. **Shakspear,** see Introduction, p. xxvii f.—13. **Kanzeleistyl,**
f chancery), *official style*.—18. **Kanzelist,** (*clerk of chancery*),
ment clerk.—27. **Vorbild,** Lessing's remark is obviously cor-
Voltaire's attitude towards Shakespeare is very puzzling.—**Col-**
ber (1671–1757), the English dramatist and actor. In a foot-
essing quotes from Cibber's prologue to the English version of
nentioned on p. 60 the following lines:

> "From English Plays, Zara's French author fir'd
> Confess'd his Muse, beyond herself, inspir'd;
> From rack'd Othello's rage, he rais'd his style
> And snatch'd the brand, that lights this tragic pile."

6. **erwecken, vermeiden,** infinitives depending on **lernen** under-
—13. **Übersetzung,** this translation by Wieland contained
-two plays and appeared in eight volumes between 1762 and
As a pioneer work it had its value, although it bristles with
es and arbitrary treatment of the text.—31. **im Jahre 1733,**
ould be 1732.

2. **Aaron Hill** (1685–1750), who made an English adapta-
Voltaire's play under the title *Zara*.—6. (**Sir**) **Everard**
ner (1684–1758), English merchant and politician. Voltaire
sed to him two epistles which precede editions of *Zaire*. The
e below is taken from the second of these.—13. **Addison,** Les-
lded the footnote: Le plus sage de vos écrivains, setzt Voltaire
Wie wäre das wohl recht zu übersetzen? Sage heißt, weise: aber der
unter den englischen Schriftstellern, wer würde den Addison dafür erken-

nen? Ich besinne mich, daß die Franzosen auch ein Mädchen sage nennen, dem man keinen Fehltritt, so keinen von den groben Fehltritten, vorzuwerfen hat. Dieser Sinn dürfte vielleicht hier passen. Und nach diesem könnte man ja wohl geradezu übersetzen: Addison, derjenige von euren Schriftstellern, der uns harmlosen, nüchternen Franzosen am nächsten kömmt.

61. 7. **unter die Nase,** say, *to face his* .—8. **ist . . . dem,** *it is not true.*

62. 2. **Schlüssel.** Does Lessing mean an old-fashioned key with a barrel which might be used as a whistle, as Cosack suggests?

Sechzehntes Stück.

4. The omitted paragraphs speak of the representation of Hill's adaptation in England and also of an Italian version of *Zaire.*—5. **Friedrich Duim** (1674–?), possibly the father of the actor, Isaac Duim (1696–1782). The elder Duim seems to have been a man of little literary ability and much conceit.—18. **Bogen des Ulysses,** an allusion to the story of the suitors in the twenty-first book of the *Odyssey,* who were unable to bend the bow of Ulysses.—20. **weil . . . möchte,** *because I should not like to know that conclusions had been drawn* (geschlossen) *about the baselessness of his criticisms on account of his unsuccessful improvements.*—24. **Orts,** for Lessing's discussion of the unity of place see pages 148 and 154.

63. 12. **in die Bilze** (*mushrooms*) **gegangen,** say, *lost.*—20. The omitted paragraph comments further about the second of the above-mentioned scenes.

Siebzehntes Stück.

21. The omitted paragraphs consider briefly the plays of the seventeenth evening: *Sidnei* by Jean Baptiste Louis Gresset (1709–1777) and *La Famille* by Thomas L'Affichard (1698–1753).—24. Addison's tragedy is his *Cato* (1713) and his comedy, *The Drummer, or the Haunted House* (if the latter is indeed by him). The comedy was first represented in 1715 and published anonymously in 1716. Destouches made a French adaptation of the play with the title *Le Tambour Nocturne ou le Mari Devin.* Philippe Néricault Destouches

-1754) was an important French dramatic writer. He was sent diplomatic mission to England in 1717, and later married an shwoman. The connection of this marriage with his best play, *ilosophe Marié* (der verheiratete Philosoph mentioned in **64**, 20), is ned on p. 174. This play had already been represented on the th evening.

. 14. **kalter**, instead of kälter.—15. **Madame Gottsched**, see o **88**, 22.—22. **Jean François Regnard** (1655–1709), a French atist who takes high rank among the comic writers of his country. *emocrite*, which was first represented on January 12, 1700, deals y with the comical experiences of the philosopher Démocrite, rvant Strabon, and the peasant Thaler at the court of the king iens. See note to **89**, 23.

. 1. **mag er doch**, say, *very well*.—3. **dem wahren Demokrit**, reek philosopher Democritus. The date of his birth is variously from 490 to 460 B.C., and he seems to have lived to a ripe old -7. **Bäre**, an unusual plural of the word.—21. The omitted contain further comments about Strabon and Thaler.

Achtzehntes Stück.

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688–1763), a French st and dramatist of much popularity in his day, whom Lessing terizes justly and keenly in th following paragraphs. The h title of the play mentioned here is *Les Fausses Confidences*.

. 2. **Harlekin**, *clown*. Under the name Harlekin, Hanswurst, he clown became a standing figure in German comedies as well those of other countries. Carried to such extremes as it was, such was destructive of the best dramatic and literary effects, but its ion was a slow process.—3. **die italienische Bühne**, troupes of players made their appearance in Paris even before the end of teenth century. They met with varying degrees of financial s and official recognition till 1697, when they were sent out of untry by the order of Louis XIV. They were permitted to re- 1716 under the regency, and maintained themselves with great s for many years afterwards. They gave at first improvised in Italian, but gradually went over to the use of French. The

period in which Marivaux among others was writing for them has been called by their historian the golden age of the Italian theater in France.—12. **neologische**, *neologic* (using new words, etc.).—**Plane**, *plots*.—13. **Kallippides**, a Greek actor, who lived about 400 B.C. From his too much skill in imitating he was sometimes nicknamed the ape. Lessing refers to his achievement, mentioned by Cicero, of imitating rapid running without moving from the spot.—18. **Friederike Caroline Neuber** (1697–1760, whose maiden name was Weissenborn) was a gifted actress. In 1727 she became manager of a troupe and continued in such management in connection with her husband for many years. She played in many cities, but particularly in Leipzig, and did much to improve the German stage. Lessing came into contact with her in his student days at Leipzig, and her troupe gave, in fact, some of his youthful plays. Her later years were clouded with misfortune, and she died in poverty. For a time she was Gottsched's ally in his attempts to reform the German stage, although she fell out with him later. See Introduction, p. x.—**sub Auspiciis Sr. Magnificenz**, *under the auspices of his magnificence.* The rector of a German university is given the title Magnificenz during his year of service. Johann Christoph Gottsched (1700–1766) was rector of the University of Leipzig in 1738 and several times later. Lessing is, of course, using the title ironically here. For Gottsched see Introduction, p. xxi.—20. **verbannte**, there was undoubtedly some sort of formal banishment of the harlequin from Mrs. Neuber's theater in 1737, but the accounts of the matter differ widely, and the accuracy of no one of them is as yet fully established. In the seventeenth of the *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* (*Werke*, VIII, 42) Lessing says: Er [Gottsched] ließ den Harlekin feierlich vom Theater vertreiben, welches selbst die größte Harlekinade war, die jemals gespielt worden. His attitude is essentially the same here, but it is not wholly just. The thing aimed at, of which the banishment of harlequin was only a symbol, was worthy of respect, if the means were not the wisest. It is well that Lessing's fondness for the clown was not to prevail in German literature.—30. **Übersetzung**, by Johann Christian Krüger (see note to **194**, 3).

67. 4. **Was thut das**, *what difference does that make.*—11. **Timon, Falken**, *Timon le Misanthrope* and *Le Faucon ou les*

Oies de Boccace; both comedies are by Louis François Delisle de la Drévetière (died in 1756).—21. **Parasit**, *parasite*, a standing comic figure of the latter Greek and of the Roman comedies.—25. **Satyri**, *satyrs*; the reference is to the peculiar form of Greek comedy in which the satyrs appeared as the chorus.—26. The omitted passages continue the discussion about the harlequin.—28. **Pierre Laurent Buirette** (1727–1775), who is always known by his stage name **de Belloy**, was educated at the expense of his uncle, who intended him to become a lawyer. The attractions of the stage were, however, too strong for him, and he ran away from France to become an actor. In this capacity he appeared in a number of cities, in St. Petersburg in particular. His first play, *Titus*, which was represented in 1758, was a failure. After the death of his uncle he returned permanently to France. Soon afterwards his second play, *Zelmire*, was represented (1762) and was received with great approval. It was followed by *Le Siége de Calais*, first represented in 1765, which met with astonishing success. Up to the time of his death de Belloy continued his literary work. *Le Siége de Calais* is really only a commonplace work, but it came at a time of national humiliation in France after the close of what is known in our history as the French and Indian War. It is based on the story of the surrender of Calais to the English king Edward III. in 1347. Eustache de St. Pierre, the richest burgher, and five other citizens gave themselves up to the king to save the lives of the other citizens and the garrison. Edward finally yielded to the entreaties of his queen and spared them also. The play's glorification of French patriotism met with an immediate response throughout the nation. Calais presented the author with the freedom of the city and sent him the certificate in a golden casket adorned with the arms of the city. But Lessing was mistaken in thinking that this fame also brought him fortune. He lived and died a poor man. (These statements are based on the biography given in the first volume of the Paris edition of 1779 of his works.)

69. 2. **Tages . . . Hitze**, *the burden and heat of the day* (*Matthew*, xx, 12). Between the lines may be read Lessing's complaint that the citizens of Hamburg were showing so little interest in the theatrical enterprise.—6. **Dem Himmel . . . haben**, the allusion is to the pas-

sage in Horace's *Ars Poetica* (l. 326 f.) where the son of Albinus is given a problem in arithmetic by some person whom Lessing seems to consider his father: On hearing the answer the questioner exclaims, Eu . . . tuam, *well done! you will be able to look out for your property*. In the next line (330) the poet, speaking in his own person, begins the second passage quoted by Lessing, haec . . . imbuerit. In the English lines following the words in italics are the translator's rendering of haec . . . imbuerit:

> "*But when the rust of wealth pollutes the soul,*
> *And moneyed cares the genius thus control,*
> How shall we dare to hope, that distant times
> With honor should preserve our lifeless rhymes?" (Francis.)

19. **Bartolus** (1313–1356), an Italian jurist and legal writer. His name is used here as we should employ that of Blackstone.—20. **Truppe**, the visits of French troupes to the German courts and cities were not uncommon. De Belloy seems to have been at Brunswick in 1753–1754 (Schröter und Thiele).—24. **Jean Baptiste Jacques Élie de Beaumont** (1732–1786), a famous French advocate.—30. **Zelmire**, this play, of which the title is the name also of its heroine, is concerned with the fortunes of a princess of Lesbos who saved her father, the king, from the fury of her brother and is willing to be regarded as his murderess to make his safety the surer. But the brother is killed by a new usurper, and fresh distresses await Zelmire. At the end she and her father are saved by the unforeseen assassination of the usurper.

70. 3. **Kunstrichter**, in an anonymous article in the *Journal Encyclopédique*, July, 1762.—13. **Mahomet**, referring to Voltaire's play of the same name. For Zaire and Alzire see notes to **57**, 2, and **12**, 5.

Neunzehntes Stück.

71. 16. **Aristoteles**, see Introduction, p. xxix f. Lessing evidently has especially in mind a part of the ninth chapter of the *Poetics*, as the following quotation taken from Buckley's translation shows: "But it is evident from what has been said, that it is not the province of a poet to relate things which have happened, but such as might have happened, and such things as are possible according to proba-

', or which would necessarily have happened. For an historian
ı poet do not differ from each other, because the one writes in
, and the other in prose; for the history of Herodotus might be
en in verse, and yet it would be no less a history with meter, than
›ut meter. But they differ in this, that the one speaks of things
h have happened, and the other of such as might have happened.
:e, poetry is more philosophic, and more deserving of attention,
history. For poetry speaks more of universals, but history of
culars." See also **45**, 10, and the note thereto.—18. **Fabel,**
again, *plot.*

2. 7. **Wissenschaft,** here, *knowledge.*—19. **Erinnerung,** here,
tion, or *criticism.*—29. The remainder of the paragraph quotes
er details of the criticism.—30. **Übersetzung,** an anonymous
lation appeared at Frankfort in 1766 and may be the one to
h Lessing refers. However, little or nothing is known about the
of the translations used in this Hamburg enterprise.

3. 1. **geradbrechte,** (*broken on the wheel*), *mangled.*—24. **Zwit-
n,** *hybrid tone.* This is not the only time that Lessing criticises
tyle of the English dramatists of his day.

4. 2. **Antoine Houdart de la Motte** (1672–1731), a French
: and dramatist, a master of elegant prose. He advanced the
y that verse is disadvantageous to the dramatist.

Zwanzigstes Stück.

ıe play of the twenty-third evening was *Cénie* (see note to **77**,
On the next evening, Weisse's *Amalia* and the little comedy, *Le
ncier*, by **Germain François Poulain de Saint-Foix** (1698–1776)
given. *Zelmire* was repeated on the twenty-fifth evening. In
review of *Cénie* Lessing made the comment which so offended
Hensel (see Introduction, p. xvii): **Cenie ist Madame Hensel. Kein
fällt aus ihrem Munde auf die Erde. Was sie sagt, hat sie nicht gelernt;
mmt aus ihrem eignen Herzen. Sie mag sprechen, oder sie mag nicht spre-
ihr Spiel geht ununterbrochen fort. Ich wüßte nur einen einzigen Fehler;
es ist ein sehr seltner Fehler; ein sehr beneidenswürdiger Fehler. Die
ce ist für die Rolle zu groß. Mich dünkt einen Riesen zu sehen, der mit
Gewehre eines Kadets exerzieret. Ich möchte nicht alles machen, was ich
fflich machen könnte.**

Einundzwanzigstes Stück.

18. Nivelle de la Chaussée's *L'École des Mères* was given on the twenty-sixth evening.—19. The full title is *Nanine, ou le Préjugé Vaincu.*

75. 5. **Miles gloriosus,** *the braggart soldier.*—8. **Truculentus,** *the truculent one.*—9. The omitted lines continue the discussion concerning the proper title of this play of Plautus.—10. **meine Meinung,** the passage is in the omitted part of the seventeenth number, where he is speaking of *La Famille*, and is as follows: Da also der Hauptton desselben rührender, als komisch, ist: sollte uns nicht auch der Titel mehr jenes als dieses erwarten lassen? Der Titel ist eine wahre Kleinigkeit; aber dasmal hätte ich ihn von dem einzigen lächerlichen Charakter nicht hergenommen; er braucht den Inhalt weder anzuzeigen, noch zu erschöpfen; aber er sollte doch auch nicht irre führen. Und dieser thut es ein wenig. Was ist leichter zu ändern, als ein Titel?

76. 17. **Kurz . . . Pamela,** Nanine is a girl of low degree who loves Count D'Olban and is loved by him. The outcome is that he overcomes the prejudice of his rank and marries her. Pamela is the heroine of Richardson's novel, *Pamela, or Virtue Rewarded.* She is also a girl of humble birth who marries into a higher station, but there the resemblance between play and novel ceases.—21. **Louis de Boissy** (1694–1758), author of a large number of plays.—25. **die rührenden Lustspiele,** see note to **36,** 21.

77. 5. **sagt er,** in the preface to his comedy, *L'Enfant Prodigue.* —7. **sich . . . aufhält,** *mocks at both.*—18. *Cénie*, by Françoise de Graffigny (1695–1758), whose maiden name was d'Issembourg d'Happoncourt. Lessing esteemed the play highly.—**Hausvater,** Diderot's *Le Père de Famille.* For Diderot see note to **161,** 15.

Zweiundzwanzigstes Stück.

21. The plays of the twenty-eighth evening were *L'Avocat Patelin* and Gellert's Die kranke Frau. On the twenty-ninth evening were represented *Mélanide*, by de la Chaussée, and Der Mann nach der Uhr oder der ordentliche Mann, by Theodor Gottlieb von Hippel (1741–1796).

ernment official who wrote some unimportant novels and plays. **Thomas Corneille** (1625–1709), brother of the great Corneille ike him a dramatist. His work was, however, mediocre and is he most part forgotten. His *Le Comte d'Essex* is perhaps the known of all his plays. Lessing gives the contents of the tragedy ciently in the following pages.

8. 5. **Gautier de Costes de la Calprenède** (died in 1663), a ıor French novelist and dramatist. His *Essex* (1639) is considered best play.—7. **schreibt Corneille**, in the preface to his play.—**Rob-. Devereux, Earl of Essex** (1567–1601), became early a favorite Queen Elizabeth, who heaped honors upon him. In the successful nglish expedition against Cadiz in 1596 he commanded the land ›rces with ability and indeed claimed the whole honor of the victory. Iis vanity and ambition were in fact his undoing. A quarrel with the queen in 1598 caused him to receive from her that box on the ear of which Lessing speaks more at length below. In 1599 he commanded an unsuccessful expedition against the Irish, who had rebelled under the leadership of Hugh O'Neill, Earl of Tyrone. For this failure he fell into disfavor. He was even imprisoned for a time and suspended from office. Then he undertook a mad revolt against the queen, and paid the penalty of his deed on the scaffold.—24. **Erfindung**, Calprenède did not invent the story of the ring, of course. The historians of to-day, unlike Hume and Robertson, are, however, disposed to put no credence in it. According to the story the queen gave the ring to Essex after his return from Cadiz. It was a pledge that she would show mercy to. him, if he should ever send it to her in time of distress. After his condemnation he handed the ring to the Countess of Nottingham, who was persuaded by her husband, the mortal enemy of Essex, not to deliver it to the queen. On her deathbed she confessed her misdeed to Elizabeth, who in her rage "shook the dying countess in her bed; and crying to her 'that God might pardon her but she never could,' she broke from her, and thenceforth resigned herself over to the deepest and most incurable melancholy." (Hume. *History of England.*)

79. 2. The omitted paragraph contains a rather long quotation from Robertson's *History of Scotland* concerning the ring and the queen's consequent grief and death.

Dreiundzwanzigstes Stück.

4. **kritisiert,** Voltaire issued in 1764 an edition of the works of Pierre Corneille with a commentary, for the benefit of the latter's niece, and added to it two of the plays of Thomas Corneille, *Ariane* and *Le Comte d'Essex*, also with commentary. In this commentary occur his criticisms of Corneille's *Essex* to which Lessing refers in the following pages either by way of paraphrase or indirect translation.—11. **ein sehr profunder Historikus,** Lessing's sneer at Voltaire as a historian is not justified. He was inaccurate and lacked depth of thought and philosophic treatment of his subject, but his works are clear, interesting, and animated and are of the very best type of popular history.—16. **ihm,** *in his opinion.*

80. 4. **sagt Hume,** in his *History of England*, on which Lessing's account of the whole Essex affair is chiefly based. The index of this easily accessible work will give ready reference to the passages used by him.—10. **wiederruffte,** the verb is always strong now.—25. **versahe sich,** *expected.*

81. 1. **Stücke,** say, *respect.*—28. **Cobhan,** should be *Cobham.*

82. 23. **Horace Walpole** (1717–1797), son of the famous statesman, was a notable figure in his day as a wit and a man of letters. Lessing refers to a passage in the preface of the second edition of Walpole's fantastic novel, *The Castle of Otranto.*—27. Voltaire's real name was Arouet. He took the name Voltaire when he was about twenty-four. The reason for the change is conjectural, although the commonly received explanation is that the name is an anagram of Arouet le jeune (Arouet the younger).—29. **Hysteronproteron,** *hysteron proteron* (the latter before the former), referring to Voltaire's mistake about the date of the box on the ear.

83. 12. **Roman,** Voltaire's comment.—15. **wahre Namen.** Lessing again has Aristotle in mind, as is shown by the following quotation from the ninth chapter of the *Poetics* immediately following the passage already cited in the note to **71,** 16: "But universal consists indeed in relating or performing certain things which happen to a man of a certain description, either probably or necessarily, to which the aim of poetry is directed in giving names; but particular

sists in narrating what, for example, Alcibiades did, or what he ered. In comedy, therefore, this is now become evident. For aic poets having composed a fable through things of a probable ure, they thus give whatever names they please to their char- ers, and do not, like Iambic poets, write poems about particular sons. But in tragedy they cling to real names. The cause, how- r, of this is that the possible is credible. Things, therefore, which ve not yet been done, we do not yet believe to be possible; but it vident that things which have been done are possible; for they uld not have been done, if they were impossible. Not, indeed, t that in some tragedies there are one or two of known names, and rest are feigned; but in others there is no known name. . . . ence. one must not seek to adhere entirely to traditional fables, ich are the subjects of tragedy. For it is ridiculous to make this e object of search, because even known subjects are known but to few, though at the same time they delight all men. From these ings, therefore, it is evident that a poet ought rather to be the thor of fables than of meters, inasmuch as he is a poet from imita- on, and he imitates actions. Hence, though it should happen that relates things which have happened, he is no less a poet. For thing hinders but that some actions which have happened are ch as might both probably and possibly have happened, and by e narration of such he is a poet." (Buckley.)—22. **Praxi**, *practice*. 24. **Fakta**, *facts*.

Vierundzwanzigstes Stück.

84. 21. **chikanieren.** Voltaire, it is true, emphasizes many times rneille's violation of what he considers the historical facts in the se of Essex and harps on the theme rather tiresomely, especially in repeated allusions to Elizabeth's age, but in the main matter Les- g is fighting a man of straw of his own construction. Voltaire does claim that the dramatic poet must always be true to history. In t he expressed his belief in the freedom of the poet in such matters. s contention is merely that the facts about Elizabeth and Essex re too recent and too well known for the poet to be justified in alter- them. In theory Voltaire's contention is right, even according to

Lessing (see p. 114); the poet is not justified in changing the facts of commonly known history. As applied to *Essex* his contention was probably wrong, as it is not likely that even the most enlightened audience ever knew enough about the facts to work injury to the play. He is therefore hypercritical and unjust to Corneille, but Lessing is equally unjust to him, in this particular case. Unfortunately the Frenchman too often gave justification for such sneers as that of Lessing in the next paragraph.

85. 20. **Paul de Rapin, Sieur de Thoyras** (1661–1725), a French historian, author of a history of England which Voltaire regarded as the best.

86. 14. **dialogierte,** instead of dialogisierte.—15. **Repertorium,** *repertory, storehouse.*—26. The Duchess of Irton is a fictitious person in Corneille's *Essex.*

87. 1. **Übersetzung,** possibly that made by one Peter Stüve in 1748.—22. All of Voltaire's further criticisms are omitted here except those contained in the first paragraph of the next number.

Fünfundzwanzigstes Stück.

88. 20. The remainder of this number contains comments about the characters of Elizabeth and Essex in the play and about the manner in which these rôles were given by Mrs. Löwen and Ekhof respectively. Hereafter Lessing makes no more comments about the acting. One passage is supposed to have been aimed in reality at Mrs. Hensel, because she had taken offense at his comments (see note to Zwanzigtes Stück) about her: Ich weiß einem Künstler, er sei von meinem oder dem andern Geschlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu machen; und diese besteht darin, daß ich annehme, er sei von aller eiteln Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bei ihm über alles, er höre gern frei und laut über sich urteilen, und wolle sich lieber auch dann und wann falsch, als seltner beurteilet wissen. Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne ich mich gar bald irre, und er ist es nicht wert, daß wir ihn studieren.

Sechsundzwanzigstes Stück.

22. **Luise Adelgunde Victorie Gottsched** (1713–1762), whose maiden name was Kulmus, was a woman of cultivation and some

terary ability and was a zealous helper of her husband. She furthered his dramatic projects not only by making translations, but also by writing several original plays.—26. **Schaubühne**, under the title of *Die deutsche Schaubühne* Gottsched published (1741–1745) a collection of plays, partly translations and partly German originals, which he thought fit to improve the German stage. *Die Hausfranzösin* appeared in the fifth volume (1744), and *Das Testament* in the sixth (1745).

89. 11. **schenken**, *let . . . off from*.—19. Lessing fills the remainder of this number and the whole of the next with the continuation of the theme thus begun, considering particularly the music given with *Sémiramis* at its second rendition.

Achtundzwanzigstes Stück.

20. The plays of the thirty-third evening were *Nanine* and *L'Héritier de Village* (1725). The latter is by Marivaux and the translation, entitled *Der Bauer mit der Erbschaft*, by Krüger.—21. **Der Zerstreute**, French title, *Le Distrait* (1697).—23. **Schlegel**, in his *Demokrit, ein Todtengespräch* (1741). This is a conversation between the shades of Regnard, Democritus, and Aristophanes concerning Regnard's *Démocrite* and makes about the same objections to the play as those which Lessing mentions on p. 65. Lessing doubtless had Schlegel's objections in mind when he wrote his rejoinder.

90. 14. **dachte**, both quotations are from Horace's *Satires*, I, 10, ll. 7 and 8:

> " 'Tis not enough a bursting laugh to raise,
> Yet e'en this talent may deserve its praise." (Francis.)

22. **Jean de la Bruyère** (1646–1696), the distinguished French essayist, known chiefly by his *Les Caractères de Théophraste, traduits du Grec, avec les Caractères ou les Mœurs de ce Siècle*. In the eleventh chapter of this work he describes the absent-minded man under the name Ménalque.—26. **Urteil**, as Lessing intimates, the preceding paragraph is based on the *Histoire du Théâtre Français* (1734–1749) by François Parfait (1698–1753) and his brother Claude (1701?–1777).—27. **Kritik**, in the anonymous *Lettres d'un Français* (Schröter und Thiele).—28. **Vorwurf**, *subject*.

91. 25. **Kontrast von Mangel und Realität,** Lessing seems to mean, as Cossack suggests, contrast between the imperfect or deficient state and the complete or perfect state (hence, *reality*) of an object or person.—30. **Rousseau,** in his *Lettre à M. Alembert*, dated Montmorency, March 20, 1758, really an attack against the theater and its moral influence.

Neunundzwanzigstes Stück.

92. 25. **der Geizige,** *L'Avare.*—26. **der Spieler,** *Le Joueur.*

93. 14. **Das Rätsel,** as Lessing states in the omitted paragraph, Löwen's play is based on Voltaire's metrical tale, *Ce qui Plait aux Dames.*—19. **Christian VII.** (1749-1808) became king in January, 1766.—20. **Rodogune,** the play belongs to 1646, not 1644 as Lessing has it below. Corneille equipped it eventually with a dedicatory letter, a statement of his historical sources, and a critical estimate (the so-called *examen*). Lessing's citations from Corneille in the following pages are taken from this historical statement and the *examen*. He also made careful study of Voltaire's comments. (For Voltaire's commentary see note to **79**, 4.) Corneille gives as his historical basis the passage from Appianus quoted below by Lessing, but mentions also the somewhat different account of Justin, the Latin historian, also that of *I. Maccabees*, xi ff., and of Josephus in his *Antiquities of the Jews*. Voltaire intimates that Corneille made use likewise of some old and forgotten novel.—30. **Appianus (Alexandrinus),** a Latin historian, who died about 160 A.D. The events mentioned in the following extract occurred between 140 and 123 B.C.

95. 22. **episodischer,** see note to **52**, 23.—23. **Trachinerinnen**, *Trachiniæ*, so called because the chorus was composed of young women of the city Trachin in Thessaly, which Sophocles made the scene of the tragedy. It deals with the death of Hercules brought about by the poisoned robe which his wife Deianira innocently sent to him.—26. **Titel,** see p. 75 and the notes thereto.

96. 3. **verführerischen,** here, *misleading*.

Dreißigstes Stück.

. 4. **Erkennung**, "*discovery*" (see note to **129**, 18).—9. **Ur- und Wirkungen**, see Introduction, p. xxxvii f.—15. **Der Witz ehet**, *on the other hand*, *talent* (see note to **6**, 21), *since it does n at matters depending the one upon the other, but only at simi- or dissimilarity*. For als = *since*, or *as*, before the relative ın, see also notes to **231**, 2, and **245**, 24.—20. Notice the Faden here and Fäden in l. 25.—27. **Changeant**, cloth, such as eable silk, for example, which shows different colors when 1 from different angles.

. 31. **machiavellischen**, *Machiavellian*, that is, unscrupulous; ɔpular conception of the doctrines of the Italian statesman and , Nicolo di Bernardo dei Machiavelli (1469–1527), in his *Prince* ularly.

O. 1. **gegen ihr**, *compared to her*, gegen being here used with .tive as was customary in older German. This may serve to ttention to the fact that Lessing uses other prepositions with nt case relations than those now required.

1. 7. **auf . . . gehen**, *aim at evil as evil.* Notice des Lasters, sters, l. 4.

Einunddreißigstes Stück.

Bei dem Dichter, Corneille's play begins with the day on . the queen is to break her long silence and to reveal which of ns is the older and so entitled to the crown. Demetrius has dead for some years. The events of the play are therefore t entirely Corneille's invention. Lessing gives an outline of events in the following pages.

'2. 24. **spat**, instead of spät.—26. **Mißhelligkeit**, here, *contra- z.*

'6. 4. **Electra**, the two dramas deal in a very different way :he story of Electra, daughter of Agamemnon, who saved the f Orestes, her young brother, from the fury of Ægisthus, who ecome the paramour of her mother Clytemnestra and who with tter's aid killed Agamemnon on his return from the Trojan war.

Subsequently Orestes took vengeance by killing them both with the help of his friend Pylades.—11. **Iphigenia in Tauris**, the *Iphigenia in Tauris* of Euripides. The legend has it that Agamemnon was about to sacrifice his daughter Iphigenia on the altar to appease Diana, whom he had offended, but the goddess, moved by pity, substituted a hind for her and carried her off to the land of the Taurians. She became a priestess in the temple of Diana there. It was the custom among the Taurians to sacrifice strangers to Diana. The furies drove Orestes to insanity after he had taken vengeance for his father. He could only be restored by carrying the statue of Diana away from the Taurians to Argos. But he and his friend Pylades were captured, and when Iphigenia was preparing to sacrifice her brother, a recognition took place. The three were finally rescued and escaped to Greece.—18. **Helena**, in this drama Euripides does not follow the usual account that Helen was carried off to Troy by Paris. According to him Mercury carried away the real Helen to Egypt and gave to Paris a phantom instead. After the fall of Troy Menelaus rescued her from Egypt.

107. 3. **allgemeinen Weltgeschichte**, Voltaire has no work with such a title. Whether Lessing had some specific work in mind or is merely referring to Voltaire's historical writings in general is uncertain.

Zweiunddreißigstes Stück.

11. **Thespis** was an early Greek dramatic poet. He flourished about 540 B.C. and is often called the inventor of Greek tragedy. In a foot-note Lessing refers to a passage in Diogenes Laertius, the Greek author, as his authority for the reproof administered to Thespis by Solon, the Athenian lawgiver (died about 558 B.C.). Lessing's conjectures below seem pretty far-fetched.—24. **Vermutung**, say, *suspicion*, or *suggestion*.

108. 10. **Schrecken und Mitleid**, for Lessing's fuller treatment of these words see p. 198 and the notes thereto.

110. 12. **als sich . . . lassen**, that is, not at all.—20. **et . . . libelli**, *books have also their fate*. This is a quotation, with the exception of *et*, from a didactic poem of the grammarian Terentianus Maurus (probably flourished about 300 A.D.). The words are quoted with

the addition of *et* by Voltaire in his letter to Maffei (see note to **134**, **8**), and Lessing's attention was probably attracted to them there (Cosack).

111. 4. **Hurone**, an allusion to Voltaire's short story *L'Ingénu*. The hero of the story was brought up from his infancy among the Hurons and was subsequently captured by the English and taken to England. From there he went to France, where he saw everything with the eyes of an unsophisticated child of nature. His adventures do not concern us here. When he came to read *Rodogune*, he expressed the sentiments of disapproval to which Lessing refers. The story appeared anonymously in 1767, and the tone of Lessing's comments seems to indicate that he did not know that Voltaire wrote it.—8. **Pedant**, a humorous allusion to Maffei; see note to **123**, 14. His criticisms of *Rodogune* were written in 1700.—12. **Franzose**, Voltaire. See note to **79**, 4.

112. 1. **rede**, the promise was not fulfilled. A second representation of *Rodogune* did not come within the period covered by the *Dramaturgie*.—5. **die alte Wolfenbüttelsche**, *Rodogune, Prinzessin aus Parthien, Trauerspiel übersetzt von F. C. Bressand. Wolfenbüttel 1691.* Others assert that Bressand is a pseudonym for Brandes. (Cosack.)

Dreiunddreißigstes Stück.

15. **Charles Simon Favart** (1710–1792), a minor French dramatist and writer. *Les trois Sultanes, ou Soliman Second*, is considered his best comedy. It was first represented in November, 1776.—19. **Soliman II.**, surnamed the Magnificent (1496–1566), came to the throne of Turkey in 1520. He was famous for his great victories and his encouragement of learning and the arts. Roxelane was his favorite wife. About her life and origin there is much dispute. Lessing was familiar with this material from an early date. He began in April, 1748, (but left uncompleted,) a tragedy, *Giangir, oder der verschmähte Thron*, in which Roxelane intrigues to set her own son upon the throne as Soliman's successor. Marmontel's story has little to do with the real Soliman, and its contents are sufficiently indicated for the purposes here in the following pages. It is one of his Contes

Moraux.—24. The omitted paragraphs deal in a tone of disgust with the contents of Marmontel's story.—25. **Moral,** see **121,** 21.

113. 3. **glücklich,** Favart followed in the main Marmontel's recital very closely, but the changes made are successful in increasing the dramatic effects. Nevertheless Lessing really thought the play poor, as his letter of November 29, 1770, to Eva König shows.—11. **er** = Handgriff.—19. **gefällt,** Lessing refers in a foot-note to an anonymous article in the *Journal Encyclopédique*, January, 1762. In the omitted lines of this paragraph he gives a translation of a part of this article in which Marmontel is attacked for his changes in the historical facts.—24. **dahin,** *to this effect.* See **88,** 15 ff.

Vierunddreißigstes Stück.

115. 5. **des Unterrichtenden;** note what Lessing says about das Lehrreiche, **113,** 30.—13. **Kram,** say, *purpose.*

116. 13. **dieses,** *the latter* (that is, what he has just said about the world of genius).—14. **daß . . . läßt,** *that the former* (that is, his failure to observe the facts of history) *is not also allowed to go unpunished in his case.*—17. **es** = schadlos halten.—25. **einförmig,** here, *uniform.*—30. The omitted lines discuss some of the inconsistencies in the character of Marmontel's Soliman.

117. 6. **es wäre denn, daß,** *unless.*—11. **Absicht,** in connection with this paragraph a passage from the second chapter of Lessing's Laokoon, where he is speaking of the Greek artist, is significant (*Werke,* IX, 11): Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringet, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.—24. **Teilnehmung,** instead of Teilnahme.

118. 12. The omitted lines contain further criticisms of Marmontel's story.—17. The remainder of this paragraph and the whole of the one omitted at the beginning of the next number discuss some of the faults of Favart's play.

Fünfunddreißigstes Stück.

120. 24. **Orte,** in his *Abhandlung über die Fabel* (*Werke*, VII, 38): Der heroische und dramatische Dichter machen die Erregung der Leidenschaften zu ihrem vornehmsten Endzwecke. Er kann sie aber nicht anders erregen ls durch nachgeahmte Leidenschaften; und nachahmen kann er die Leidenschaften icht anders, als wenn er ihnen gewisse Ziele setzet, welchen sie sich zu nähern, der von welchen sie sich zu entfernen streben. Er muß also in die Handlung lbst Absichten legen, und diese Absichten unter eine Hauptabsicht so zu bringen issen, daß verschiedene Leidenschaften nebeneinander bestehen können. Der Faulifte hingegen hat mit unsern Leidenschaften nichts zu thun, sondern allein mit nserer Erkenntnis. Er will uns von irgend einer einzeln moralischen Wahrit lebendig überzeugen. Das ist seine Absicht, und diese sucht er, nach Maßbung der Wahrheit, durch die sinnliche Vorstellung einer Handlung bald mit, ald ohne Absichten zu erhalten. Sobald er sie erhalten hat, ist es ihm gleichiel, ob die von ihm erdichtete Handlung ihre innere Endschaft erreicht hat, oder icht. Er läßt seine Personen oft mitten auf dem Wege stehen, und denket im eringsten nicht daran, unserer Neugierde ihretwegen ein Genüge zu thun.

121. 9. **Anspruch,** see **49**, 24 ff.

122. 30. **Theaterspiele,** say, *theatrical effects*.

Sechsunddreißigstes Stück.

123. 11. In the omitted paragraphs Lessing mentions some ther stories which might be made successful on the stage by the use f such artifices as those employed by Favart. The plays of the ıirty-seventh evening were *Nanine* and *L'Avocat Patelin*.—13. **vertigte,** Voltaire states in his letter to Maffei that the play was ssentially completed at the beginning of 1736, but he seems to have vorked at it in both 1737 and 1738, although with long interruptions. n October, 1738, (not January, as Lessing has it,) the tragedy was ent to Pierre Brumoy (1688–1742), a scholarly Jesuit, known to his ontemporaries chiefly by his *Théâtre des Grecs*.—14. **Marquis Francesco Scipioni Maffei** (1675–1755) after a brief military career reired from the army and devoted himself to literature. His chief vork is *Verona Illustrata* (1731), dealing with the origin, history, tc., of his native city. He wrote much besides. Lessing speaks of

his life on p. 143. The fortunes of his *Merope* (1713) are made sufficiently clear in the following pages.—15. **Cirey**, the name of the estate, on the borders of Lorraine, which belonged to the Marquise du Châtelet (1706–1749). She was the wife of the Marquis du Châtelet-Lomont and was a woman of considerable learning, translating, for example, Newton's *Principia* into French. The liaison between her and Voltaire lasted a number of years. Hence Lessing's sarcastic allusion to her as the poet's Urania (the goddess of pure intellectual love).—22. **René Joseph Tournemine** (1661–1739), a learned Jesuit. He wrote under date of December 23, 1738, a letter to Brumoy, filled with praise of the play. It is published with editions of *Mérope*.

124. 11. **erfolgte**, the play was first represented on February 20, 1743, and achieved a noteworthy success. The enthusiastic audience called repeatedly for Voltaire, until he made himself visible in one of the boxes. The recital of this occurrence led Lessing into a long and bitter digression which is omitted here.

Siebenunddreißigstes Stück.

125. 1. **Zueignungsschrift**, this *dedicatory letter* was addressed to Duke Rinaldo I. of Modena. More detailed accounts of Maffei's play are given in the following pages. For its history see particularly the forty-second number.—3. **Herakliden**, *Heraclidæ*. Messenia fell to the share of Chresphontes.—12. **Arkader, Dorier**, *Arcadians, Dorians*.—15. **Pausanias** (flourished between 150 and 200 B.C.) set down the observations made on his travels in his *Itinerary of Greece*, a valuable source of information.—16. **Polyphont**, *Polyphontes*.—20. **Apollodorus** (flourished about 150 B.C.), a celebrated grammarian and historian.—27. **Hyginus** (about the beginning of our era), a Roman grammarian. His *Fables*, if the work as we have it is really his, are cited here and also in the following pages.—29. The omitted paragraph touches briefly upon a *Cresphontes*, which dealt with the same episode from the life of Merope and is mentioned by Aristotle in the fourteenth chapter of his *Poetics*. It is conjectured that Euripides wrote this play, which has however not come down to us.

126. 10. **Plutarch** (born about 50 B.C.), the Greek moralist, author of the famous lives of eminent Greeks and Romans, mentions

in the second part of his *Of Eating of Flesh* such a play. Lessing cited him in the paragraph omitted above.—15. **untersucht**, Lessing gives in this paragraph nearly a direct translation of the passage in the *Poetics*.—25. **eräugnen**, the older spelling of ereignen, bringing out the etymological connection with Auge.

127. 1. **vier Klassen;** Aristotle actually sets up only three classes, corresponding to the last three of Lessing, but he does say in the same chapter: "For it is necessary to act, or not; and that knowing, or not knowing. But of these, to intend to perpetrate the deed knowingly, and not to perpetrate it, is the worst; for it is wicked and not tragical; because it is void of pathos." (Buckley.) This passage gives Lessing his first class.—14. **Kresphont**, see note to **125**, 29.—19. **kurz zuvor**, in his thirteenth chapter. Lessing returns to this topic on p. 131.—25. The lines omitted here and on p. 128 discuss the comments of certain critics about this seeming inconsistency of Aristotle.

Achtunddreißigstes Stück.

128. 27. **Fabel**, here again, *plot*, the connected series of events in a drama, in which sense the word is employed by Buckley in his translation of Aristotle.

129. 2. **Denn . . . macht**, see *Poetics*, chapter 6: "But a fable, indeed, is an imitation of action; for I mean by a fable here, the composition of incidents. By manners, I mean those things according to which we say that agents are persons of a certain character; and by sentiment, that through which those who speak demonstrate anything, or explain their meaning . . . For every tragedy has scenic apparatus, manners, and a fable, and melody, and, in a similar manner, sentiment. But the greatest of these is the combination of the incidents. For tragedy is an imitation not of men, but of actions. . . . Men, however, are persons of a certain character, according to their manners; but according to their actions, they are happy, or the contrary. The end of tragedy, therefore, does not consist in imitating manners, but it embraces manners on account of actions; so that the action and the fable are the end of tragedy. But the end is the greatest of all things." (Buckley.)—3. **Sitten, Gesinnungen**, manners,

sentiments.—6. **Handlung**, in each case Lessing's translation of the Greek words immediately precedes. It was his practice to omit the Greek accents in his works.—17. **Glückswechsels**. "Now, revolution is a mutation, as has been stated, of actions into a contrary condition . . . Thus in the *Œdipus* the messenger who comes with an intention of delighting Œdipus and liberating him from his fear respecting his mother, when he makes himself known, produces a contrary effect."—18. **Erkennung**. "And discovery is, as the name signifies, a change from ignorance to knowledge, or into the friendship or hatred of those who are destined to prosperous or adverse fortune."—**Leidens**. "Pathos (*disasters*, in Twining's translation), however, is an action destructive, or lamentable; such as death when it is obvious, grievous pains, wounds, and such like particulars." These last three quotations are from chapter 11, Buckley's translation. The difficulties of interpretation of the *Poetics* are such that agreement is often impossible, and no close translation is really very intelligible without the aid of the Greek text.—20. **unter dem dritten**, Lessing's interpretation of Aristotle's meaning here has not met with the approval of all students of Aristotle.—24. **Fabel**, Aristotle's comments about simple and complex plots are found in chapter 10.

130. 11. **sei**, these three topics are treated in chapters 13, 16, 14, respectively, of the *Poetics*. For the latter see also p. 127 above and the notes thereto.

131. 15. **Ödip**, Sophocles treated the story of Œdipus in two dramas, *Œdipus Tyrannus* and *Œdipus at Colonus*, to the former of which Lessing here refers. Œdipus killed his father, the king of Thebes, whom he did not know, and having later solved the riddle of the sphinx and thus brought about the destruction of this monster that was devastating the country, he was made king of Thebes and married in all ignorance his own mother. When in later years of distress in his kingdom he sought to learn and remove the curse that lay upon the land in consequence of his deeds, he found out what he had done. Thereupon his mother killed herself, and he put out his eyes and went into exile to save his kingdom from the curse that rested on him. After long wandering his miseries were ended by his death in the grove of the furies at Colonus.

Neununddreißigstes Stück.

134. 5. **Montesquieu,** a note to Montesquieu's letter of December 3, 1750, to Abbé de Guasco says that the famous writer became offended at the domineering conceit of Tournemine and let the cause be known. Thereafter whenever word was brought to him of Tournemine's intrigues against him, he took his revenge by asking, "Who is this Tournemine?"—8. **sucht,** Voltaire addressed a letter to Maffei which he afterwards prefixed to his own *Mérope*. Lessing quotes from this letter here.—13. **Coup de Théâtre,** *theatrical effect*, referring to the scene of recognition between Merope and her son.

135. 6. **Art,** Aristotle's comment is in the fourteenth chapter of his *Poetics:* "The last mode (see p. 127 above), however, is the best; I mean, as in the *Chresphontes*, in which Merope is about to kill her son, but does not, in consequence of discovering that he was her son. Thus, too, in the *Iphigenia in Tauris*, in which the sister is going to kill the brother, but recognizes him; and in the *Helle*, the son is about to betray his mother, but is prevented by recognizing her." (Buckley.) —10. In the omitted paragraph Lessing makes some comments about Euripides based on the fact that the *Iphigenia* is by him and both *Chresphontes* and *Helle* have been conjectured to be by him.—12. **schmeichelte,** in his dedicatory letter.—17. In the omitted lines Lessing questions whether Maffei is correct in his theory of the sources of the *Fables* of Hyginus.

Vierzigstes Stück.

136. 9. **Ätolien,** *Ætolia.*

137. 8. **Reiches,** Lessing had a long foot-note about the mistaken arrangement of the parts of this fable in editions of Hyginus.—9. **Liviera** (born in 1565) wrote his *Il Cresfonte* in 1588, and Torelli (died in 1608) his *La Merope* in 1598.—22. **Mutter.** In the remainder of this number Lessing gives the outline of the contents of Maffei's play. The proper names are in their German form.

139. 1. **ihn,** the dative is now required with verhelfen.—16. **Erze,** *an unusual form* of the dative.

Einundvierzigstes Stück.

141. 1. The omitted lines contain a Latin passage concerning Maffei's *Merope* by one of its admirers.—10. **lassen**, an edition of the play together with a translation into English and French did appear in 1745.—15. **Schreiben**, see note to **134**, 8.

142. 4. In addition to the commendatory letter of Tournemine and the letter to Maffei, both of which have already been mentioned, Voltaire equipped his *Mérope* with this pretended communication of de la Lindelle and his own response.—10. **Januskopf**, Janus, the Roman divinity, was commonly represented with two faces, one before and one behind.—20. The omitted paragraphs notice in considerable detail Voltaire's criticisms of Maffei's play.

Zweiundvierzigstes Stück.

143. 8. **Diplomen**, *diplomas*, not in the restricted sense in which we now commonly use the word, but meaning royal charters, letters patent, and other public documents.—9. **Pfaffe und Basnagen**, plural of the names Pfaff and Basnage. Christopher Matthäus Pfaff (1686–1760), professor of theology at Tübingen, had a dispute with Maffei concerning the author of certain Greek fragments, and Jacques Basnage de Beauval (1653–1723), who died as pastor at the Hague, had a theological controversy with him.—10. **Veranlassung**, that is, at the request of friends, as he himself states.—23. **der Litterator und der Versifikateur**, *the man of letters and the versifier*.—30. The lines omitted here and at the close of the next paragraph give details illustrative of Lessing's criticisms.

144. 1. **Kostüm**, *costume*, in the sense, however, of all the accessories, manners, customs, etc.—21. **aufmutzen**, say, *call attention to*.

145. 8. **abbringen sollen**, in contradiction to this passage are the words of the Patriarch in Lessing's *Nathan der Weise*, IV, 2: Ich will den Herrn damit auf das Theater verwiesen haben. . . . Hat der Herr mich aber nicht bloß mit einer theatral'schen Schnurre zum besten. Also the words of Odoardo in *Emilia Galotti*, V, 8: Um meine That wie eine schale Tragödie zu schließen.—14. **mitspielt**, say, *mistreats*.

146. 15. **fehlt**, on the contrary, Maffei's reply was published in the edition of 1745. It does essentially what Lessing conjectures.

Dreiundvierzigstes Stück.

The whole of this number is given over to the refutation or modification of some of de la Lindelle's criticisms of Maffei.

Vierundvierzigstes Stück.

147. 2. The omitted lines mention at some length these two points. They are the insufficiency of the grounds which cause Merope to think the stranger the murderer of her son and the absurd haste of the usurper to compel Merope to marry him, after the lapse of so many years. In Lessing's opinion Voltaire does not manage these points any better, and Voltaire's letter seems to show that he was of the same opinion.—19. **nicht**, Lessing had in a foot-note a long quotation from Schlegel concerning this matter.

148. 1. **Scene**, here Lessing begins his long discussion of the dramatic unities and their observance by the French. See Introduction, p. xxxi f.—4. **François Hédelin, Abbé d'Aubignac** (1604–1676) was the author of a treatise on the drama and commentary on Aristotle, entitled *La Pratique du Théâtre*. The two sentences following are based on his utterances. Aristotle mentions the unity of place nowhere in his *Poetics*. The rule for it had to be deduced from the general practice of the Greek dramatists.—9. **Corneille**, in his *Troisième Discours sur les trois Unités d'Action, de Jour, et de Lieu*, to which Lessing refers several times in the following pages.—26. The omitted lines give some other instances from *Merope* of actual change of place, although it nominally remains the same.

Fünfundvierzigstes Stück.

149. 27. **es . . . ansehen**, say, *tolerate it for a while*.

150. 6. The omitted lines continue the discussion of the lack of wisdom in this action of Polyphontes.—8. **Eräugung**, see note to **126**, 25.—12. **Umlauf**, *Poetics*, chapter 5: "For tragedy is especially limited by one period of the sun, or admits but a small variation from this period." (Buckley.)

151. 9. **Ephemeron**, that is, lasting but a day.—16. **sagt Corneille.** In his note to this quotation from Corneille's *Discours* Voltaire

says: "This ornament of tragedy has become a rule, because its necessity has become evident."—31. **aufgehen**, say, *balance*.

152. 11. **motiviert**, *motives*, that is, gives ground or reason for. —25. **Peto veniam exeundi**, *may I go out*.—26. **Lügen**, obsolete for **Lüge**.—29. The omitted lines continue the discussion, with further examples.

Sechsundvierzigstes Stück.

153. 1. **abfinden**, here, *compromise*. Notice **Abkommen**, **154**, 12, in the same sense.—4. **Einheit der Handlung**, *unity of action*, mentioned several times by Aristotle in his *Poetics*, for example, in the eighth chapter: "It is requisite, therefore, that as in other imitative arts one imitation is the imitation of one thing, thus, also, in tragedy, the fable, since it is an imitation of action, should be the imitation of one action, and of the whole of this, and that the parts of the transactions should be so arranged, that any one of them being transposed, or taken away, the whole would become different and changed. For that which when present or not present produces no sensible difference, is not a part of the fable." (Buckley.) —17. **bona fide**, *in good faith*.—21. **simplifizieren**, see note to **86**, 14. —23. **Ideal**, *ideal*, that is, the essential stripped of all accessories.— 25. **den wenigsten**, that is, *almost no*.

154. 1. **der spanischen Stücke**, the best estate of the Spanish drama was reached earlier than that of the French. The connection between the countries was such that the Spanish drama at this stage naturally strongly influenced the French. For further consideration of the Spanish plays see p. 184 ff.—16. **Verzierung**, say, *scenery*. See also **50**, 24.—21. **öfterer**. See note to **38**, 27.

155. 12. **heillosen**, *wretched*.—21. **gesprochen**. Lessing quoted in foot-notes here and in the following pages the Italian or French passages on which his statements are based. They are all omitted here.—26. **Des Dieux . . . vengeance**, *sometimes the long patience of the gods makes vengeance come down upon us with slow steps*.—31. **Eh . . . crime**, *well, this crime the more*.

156. 1. **in . . . hinein**, say, *recklessly*.—6. **erscheinen**, Polyphontes knows now that the youth is the son of Mérope.—9. **besorgte**, his fears were expressed before he knew of the return of Mérope's

son to the city. Lessing quotes the passage from Act I, Scene 4, in a foot-note.

Siebenundvierzigstes Stück.

158. 14. **wenn . . . anders**, *if indeed.*—15. The omitted lines continue briefly this discussion.—19. **berührt**, in a passage omitted here; but see note to **147**, 2.—23. **Euritles**, *Euryclès*, the favorite of Mérope.—31.—**Roman**, Jacques Philippe d'Orville (1696–1751), professor of the humanities at Amsterdam, issued this novel, *The Loves of Chaereas and Callirrhoë.* It is ascribed to Chariton, who is supposed to have lived about the fourth century of our era. But the one who wishes to marry the woman is her master, not the murderer of her husband. The jealousy of the latter led him to maltreat her and leave her for dead. She was thereupon found by robbers, taken away into captivity, and sold as a slave. (Cosack.) Lessing reviewed a German translation of the book in 1753 (*Werke*, V, 156).

160. 1. **geliehen**, that is, Lessing conjectured the reasons which led Maffei to make the changes. See **137**, 22 ff.—7. **per combinazione d'accidenti**, *by a combination of circumstances.*

Achtundvierzigstes Stück.

161. 15. **Kunstrichter.** Denis Diderot (1712?–1784) issued in 1758 his drama, *Le Père de Famille*, accompanied by an essay on dramatic poetry which Lessing translated into German in 1760. He quotes here from his own translation. Diderot, who as man of letters and philosopher so profoundly influenced France, was for Lessing a congenial spirit, and the latter's works show abundant traces of the Frenchman's influence.

162. 1. **weit gefehlt, daß ich . . . glauben sollte**, *I am far from believing.*—11. **Augenblicke**, *instances.*

163. 4. **entübrigen**, *dispense with.*—13. **Monologen**, instead of Monologe. Notice Prologen, **164**, 19.

164. 1. **Kunstgriffen**, the quotation is from Diderot.—20. **Criticis**, *critics.*—21. **sagt Hedelin**, in his *Pratique du Théâtre* mentioned in note to **148**, 4.—30. **von weiten**, the usual form is now *von weitem.*

Neunundvierzigstes Stück.

166. 12. The omitted paragraphs continue at some length the discussion of the prologues of Euripides. Was Lessing really in earnest in defending them?—18. **ausſetzen,** say, *begin* (that is, have this conviction at the *outset*).

167. 1. **ſetzen.** In Voltaire's *Mérope* Égisthe is ignorant of his origin, as Lessing says, and in the early part of the play the spectator can only conjecture the relation of mother and son. In the printed play the name Égisthe is put over all the speeches of the young prince, with the puzzling effect of which Lessing speaks below. We learn at the opening of the play that the infant son of Mérope was put into the charge of Narbas, a faithful follower, by whom he was carried to Elis. Without the queen's knowing it Narbas there assumed the name Polyclète. Consequently when Mérope sends a messenger to Elis, just before the opening of the play, he can find no trace of Narbas or the prince and reports this fact to the queen in the second scene.—10. The lines run in English:

> "You are acquainted with Narbas? The name of Égisthe has at least come to your ears? What was your condition and rank? Who was your father?" [To which the youth replied, l. 14:] "My father is an old man weighed down with poverty; Polyclète is his name; but Égisthe, Narbas of whom you speak to me, I do not know them."

23. **Leſer . . . verſtehen,** *readers who do not know what's what in a tragedy*.—**Rummel,** a word of uncertain etymology in the sense used here, *trick*, *racket*.—29. **abgeſäumter,** instead of abgefeimter.

168. 2. **auch ſo,** *even in this way*, that is, in the way used by Voltaire.

Funfzigstes Stück.

11. **Giulio Cesare Becelli** (1683–1750), an Italian man of letters, issued an edition of Maffei's *Merope* in 1736. Lessing cites in a footnote the passage on which his statement is based.

169. 15. **ſagt Ariſtoteles,** *Poetics*, chapter 18: "One tragedy may justly be considered as the same with another, or different, not according as the subjects, but rather according as the complication and development are the same or different." (Twining.)

170. 20. **thut Voltaire nach.** Lessing's statement is too sweeping. ost of his detailed criticisms are correct, though possibly overstated, it Voltaire's play is nevertheless no mere copy. (An interesting dis- ussion of Lessing's criticisms may be found in Henri Lion's *Les ragédies et les Théories Dramatiques de Voltaire.*)

171. 5. **Ökonomie,** *economy*, that is, management.—13. **Pamise,** ver Pamisos.—25. **Johann Ballhorn** (died about 1599) was a printer . Lübeck, whose name has become synonymous with an insignificant ridiculous correction. Hence the verb **verballhornen.**

172. 14. **Corpus delicti,** *the body of the crime*, that is, the proof sential to establish the crime.—16. **vergebene,** *useless.*—27. **Eine nzige Veränderung,** which, however, brings about pretty thorough- ing changes in the fourth act.

173. 7. **Vertiefung,** here, *background* of the stage, which could shut off by curtains. At the moment when Narbas is about to veal to Mérope who the youth is, he bids Euryclès, for no evident ason, lead Égisthe away. Euryclès does so and draws the curtains the rear of the stage.—9. **übereilte Flucht,** see **140,** 13.—18. **tte . . . episodes,** *this long stretch of five acts which is very hard to ll without episodes.* It may be said here once for all that in quoting ench passages Lessing is by no means sure to use all the accents, :.

Einundfunfzigstes Stück.

23. **der verheiratete Philosoph,** see note to **50,** 26.—25. **François ntoine Chevrier** (1720?–1762), a minor French writer.—26. **Jean ilbert Campistron** (1656–1723), a French dramatist.—27. **Jaloux sabusé,** literally, *the jealous* (husband) *undeceived.*

174. 2. In the omitted lines Lessing translates and discusses the ene in which he thinks Chevrier must have fancied that he found e resemblance to the play of Destouches.—19. **kommen,** see in this nnection **169,** 15.

Zweiundfunfzigstes Stück.

This number, which is omitted here, closes the first volume of the *ramaturgie.* It is wholly given over to the consideration of Schle- l's comedy, *Der Triumph der guten Frauen*, which was given on e fortieth evening.

Dreiundfunfzigstes Stück.

This number, also omitted here, is the first of the second volı the *Dramaturgie*. The plays of the forty-first evening were *Cé* *Der Mann mit der Uhr*. On the forty-second evening was Molière's *L'École des Femmes*, the consideration of which ta! the larger part of this number.

Vierundfunfzigstes Stück.

175. 7. **domestica facta,** *domestic* (in contrast to foreign) —10. **John Banks** (born about 1650), an English dramatist *Unhappy Favorite, or the Earl of Essex* seems to belong to tl 1682. The repetition of Corneille's *Essex* led Lessing to resu discussion of the tragedies which have Essex for their hero.— the remainder of this number and at the beginning of the next I gives the contents of this tragedy by Banks.

Fünfundfunfzigstes Stück.

17. **im Cid,** Lessing refers, of course, to Corneille's *Le Cid.* the action may be said to hinge upon the blow which Gomès g the aged Diègue in his rage because the latter has been made t the king's son, a post to which he himself aspired. Diègu Rodrigue, the Cid, takes up his father's cause, challenges Gc a duel and kills him. The latter's daughter Chimène loves Rc and is beloved of him. Nevertheless she feels that her duty r her to seek vengeance for her father. Hence arise the ren complications of the drama.—20. **sagt er,** in his commentary See note to **70,** 4.

176. 4. The quotation from Voltaire filled the remair this paragraph.—10. The rest of this number discussed the c portion of the quotation from Voltaire.

Sechsundfunfzigstes Stück.

177. 10. **Masken,** *masks,* such as were worn by the ac ancient times. Is Lessing in earnest? With the construction

theaters and our desire to see the play of emotions in the actor's face the mask would be unendurable.

178. 1. **Diego,** for the form of these proper names in Corneille's play see note to **175**, 17.

179. 24. The omitted lines continue the discussion of the statement that a blow can not be pardoned.

180. 16. The remainder of this number discusses the historical facts about the box on the ear given to Essex by Elizabeth and his conduct afterwards.

Siebenundfunfzigstes Stück.

Lessing gives in this number and in the next the translation of a considerable part of the play by Banks.

Neunundfunfzigstes Stück.

19. **kostbar,** say, *affected.* Lessing is seemingly imitating the French use of *précieux* in this sense.

181. 6. **Ampullae et sesquipedalia verba,** *bombast and yard long* (literally, *foot and a half long*) *words. Ampulla* means literally a *pot-bellied flask*, and then *bombast.* These are also the meanings of Blase. As Cosack points out, Diderot had quoted these Latin words (from Horace's *Ars poetica*, l. 97) just before the passage beginning l. 9 below and translated them by *des sentences*, *des bouteilles soufflées*, *des mots longs d'un pied et demi.*—9. **sagt Diderot,** Lessing is quoting from his own translation of the second of Diderot's discussions accompanying his *Le Fils Naturel* (see note to **234**, 18).—20. **Ausdruck,** *diction.*

182. 3. **im Affekte,** that is, moved by emotion.—13. **seine,** so the original edition has it, but the easiest way to make sense of the passage is to consider seine a misprint for ihre.—25. **Ist,** the sentences quoted here were scattered through the translation of the play by Banks.

183. 17. **Eingebung,** that is, the seeming carelessness of such sentences was intended by the poet to give the appearance of their being *inspirations of the moment.*

184. 2. **Hekuba,** *Hecuba*, in the play of Euripides of the same

name. She was the wife of Priam and had to undergo many sufferings after the fall of Troy.—19. **werden**, Lessing quotes in a foot-note the passage from *The Companion to the Theatre* on which his statements here are based. In the omitted lines he goes on to mention other English plays about Essex.

Sechzigstes Stück.

Lessing gives at great length the contents of this anonymous Spanish *Essex* through this and the following seven numbers, completing it in the first part of the sixty-eighth number. His account of the play is entirely omitted here. It may be said in passing that a passage from the second act of this play probably suggested the opening speech of the prince in *Emilia Galotti*. In the sixty-fifth number Lessing says: Nun ist sie [Elizabeth] allein, und setzt sich zu den Papieren. Sie will sich ihres verliebten Kummers entschlagen, und anständigern Sorgen überlassen. Aber das erste Papier, was sie in die Hände nimmt, ist die Bittschrift eines Grafen Felix. Eines Grafen! „Muß es denn eben," sagt sie, „von einem Grafen sein, was mir zuerst vorkömmt!" Dieser Zug ist vortrefflich.

Achtundsechzigstes Stück.

185. 3. **Theaterstreiche**, see note to **122**, 30.—**ausgesparteften**, *choicest*.—20. **Cosme**, the servant of Essex in the Spanish play in question and also the clown. Here used as the name of the clown in general.

Neunundsechzigstes Stück.

186. 7. **Lope Felix de Vega Carpio** (1562–1635), the great Spanish dramatist, marvelous alike for the quantity of literary work he turned out and for the versatility of his genius.—11. **Lehrgedichte**, his *Arte Nuevo de Hacer Comedias en este Tiempo*. Lessing referred to it near the close of the sixty-second number and gives in a foot-note the passage translated in l. 26 ff. below.

187. 7. **Plutarch**, in *An Abstract of a Comparison betwixt Aristophanes and Menander*.—13. **Terenz**, *Terence*.—14. **Minotaurus**, a monster with a human head and a bull's body, the offspring of Pasiphaë, wife of Minos, king of Crete. Its birth was brought about by

Neptune, whom Minos had offended by not sacrificing, as he had promised, a miraculous bull. The Minotaurus was fed on human victims, until it was finally killed by Theseus.—29. **sagt einer,** Wieland in his *Geschichte des Agathon.* Lessing quoted from the first edition. The passage now stands, although with some minor alterations, at the beginning of Book 12, Chapter 1.

188. 1. **Ist Falstaff,** *Sir John Falstaff* of *The Merry Wives of Windsor* and *King Henry IV.*—10. **barokischen,** *baroque,* that is, *grotesque, odd.*—19. **Haupt- und Staatsactionen,** a kind of blood-and-thunder play very popular on the German stage in the seventeenth and eighteenth centuries.—**gothischen,** *Gothic,* but here in the sense of *rude, barbarous,* as often in English.—26. The remainder of this number is taken up with the rest of this quotation and with some bitter comments of Lessing about the coldness with which Wieland's *Agathon* had been received in Germany.

Siebzigstes Stück.

189. 12. **Nachahmung,** instead of *imitation* we should now be more disposed to say *representation* or some such word. Lessing's views on *the imitation of nature* are set forth at length in his *Laokoon.* The first paragraphs of this number, in fact, sound like an echo of that work.—25. **aufstützen,** *support.*

190. 1. **ungeschlachteten,** instead of ungeschlachten, *uncouth.*—30. **von dieser Seite,** referring to so ungeheuer . . . als die Natur.

191. 8. **herwerfen,** *throw out.*

192. 16. **Nur wenn,** Lessing was doubtless thinking of Shakespeare when he wrote this paragraph.—27. **Karl Franz Romanus** (1731–1787) published seven plays in all. Although now forgotten, he had some vogue in his day. As Lessing states below, his *Brüder* is based on Terence's *Adelphi.*—28. **das Orakel,** *L'Oracle,* first represented in 1740. (See note to the twentieth number.)

193. 1. **Männerschule,** *L'École des Maris.*—2. **macht,** in his *Vie de Molière, avec de Petits Sommaires de ses Pièces.*—6. **Primus . . . intelligere,** *the first step in wisdom is to perceive the false.* The quotation occurs in the *Institutiones divinae* of Lactantius Firmianus (died about 325 A.D.), one of the church fathers. (Cosack.)—13. **secundus, vera cognoscere,** *the second, to recognize the true.*—24. **So-**

let . . . opinionibus, *Aristotle was wont to seek a controversy in his books. But he did this not rashly and by chance, but with a definite reason and plan; for after the overthrowal of the opinions of others.* As yet the source of Lessing's quotation has not been discovered. —30. The remainder of this number contains a quotation from Voltaire concerning the relation of Molière's *L'École des Maris* and Terence's *Adelphi.*

Einundsiebzigstes Stück.

The comments of Voltaire led Lessing into a discussion of Terence's *Adelphi*, which fills this and the following number.

Dreiundsiebzigstes Stück.

194. 1. The consideration of Terence's play was continued through the first paragraph of this number. On the forty-sixth evening *Miss Sara Sampson* was repeated. On the forty-seventh evening the plays were *Nanine* by Voltaire and *Le Dénouement Imprévu* by Marivaux, according to the *Dramaturgie.* According to the play-bills, however, (as published in *Die Theaterzettel der sogenannten Hamburgischen Enterprise*, issued by Thiele in 1895,) the plays of this evening were *Der Zweikampf* and *Die wüste Insel.* The former was written by Johann Ludwig Schlosser (1738–1815), and the latter was a translation by Ekhof from a French play. (Schröter und Thiele.) According to the bills *Nanine* and *Le Dénouement Imprévu* were not played till July 28.—2. **Christian Felix Weisse** (1726–1804) became at Leipzig the intimate friend of Lessing. He tried both comedies and tragedies, but had little real talent for either, although his comedies especially met with some success on the stage. From 1760 on he was the editor of the periodical, *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste.* He was most successful, however, in his writings for children. Lessing writes his name Weiss throughout the *Dramaturgie.* His *Richard der Dritte* appeared in 1759 and is now remembered only as the starting-point of Lessing's discussion of Aristotle's conception of tragedy. When the play opens Richard already has the two young princes confined in the Tower and has made himself king. Richmond, to whom Elizabeth, the sister of the young princes

s betrothed, is, however, approaching with an army. To make his ıold upon the crown more sure Richard has poisoned his wife and ntends to compel Elizabeth to marry him. She consents on condition hat the lives of her brothers shall be spared, but hardly is her promse given, when Richard hastens to the prison and murders them with his own hand. Meanwhile Richmond has approached victoriously. Richard attempts to oppose him and is slain in battle. Lessing's comments in the following pages show clearly enough his pinion of the utter worthlessness of the play.—3. **Herzog Michel**, by ohann Christian Krüger (1722–1750), an actor and dramatic author. His *Herzog Michel* (1750) is the story of the peasant Michel who has aptured a nightingale. He plans to sell it for a high price and by killful use of the capital thus acquired to become rich and finally a luke, but the nightingale escapes and he resigns himself to be a peasant once more. The play was long popular.—13. **sagt er**, in the reface to the play.—18. **von dem Homer gesagt**, the saying is atributed to Vergil.

195. 31. **übertragene**, *transferred*, that is, *borrowed*. Observe hat Lessing uses Gedanke here, as well as elsewhere frequently, as ι feminine.

196. 4. **unmittelbar**, *immediately*, or *directly*, that is, by his own observation.—27. **auf sich sitzen lassen**, *put up with*.—28. **glauben**, ay, *understand*.

197. 1. **gelobt hatte**, Lessing's comments about Weisse's *Amalia* ıre found in the twentieth number, omitted here. Lessing added iere the foot-note: Eben erinnere ich mich noch: in des Herrn Schmids Zusätzen zu seiner Theorie der Poesie. Christian Heinrich Schmid (1746–1800) was a professor at Giessen.

Vierundsiebzigstes Stück.

13. **nimmt er an**, Aristotle's definition of tragedy is found in the sixth chapter of his *Poetics*: "Tragedy, therefore, is an imitation of a worthy or illustrious and perfect action, possessing magnitude, in pleasing language, using separately the several species of imitation in its parts, by men acting, and not through narration, through pity and fear affecting a purification from such like passions." (Buckley.) The last words, *through pity . . . passions*, are to play a large part

in the following pages.—14. **folgert er**, Lessing alludes to a passage in the thirteenth chapter: "In the first place it is evident, that it is not proper that worthy men should be represented as changed from prosperity to adversity, (for this is neither a subject of terror nor commiseration, but is impious,) nor should depraved characters be represented as changed from adversity to prosperity; for this is the most foreign from tragedy of all things, since it possesses nothing which is proper; for it neither appeals to moral sense, nor is piteous, nor fearful. Nor, again, must a very depraved man be represented as having fallen from prosperity into adversity. For such a composition will indeed possess moral tendency, but not pity or fear. For the one is conversant with a character which does not deserve to be unfortunate; but the other, with a character similar to one's own. And pity, indeed, is excited for one who does not deserve to be unfortunate; but fear, for one who resembles oneself; so that the event will neither appear to be commiserable, nor terrible. There remains therefore the character between these. But a character of this kind is one, who neither excels in virtue and justice, nor is changed through vice and depravity, into misfortune, from a state of great renown and prosperity, but has experienced this change through some human error." (Buckley.)

198. 7. **über . . . kitzelnde**, *delighting in his crimes*.—25. **Prosper Jolyot de Crébillon** (1674–1762), a great dramatist who still holds an honorable place in French literature.—30. **Furcht**, Lessing has heretofore in the *Dramaturgie* said Mitleid und Schrecken, in agreement with the habit of interpreters of Aristotle in his day, doubtless because he did not wish to provoke a controversy concerning the proper word until he was ready to take up the whole subject. Ten years before, however (see his letter of April 2, 1757, to Nicolai), he had come to the conclusion that the proper translation of the Greek word was Furcht, not Schrecken. His view is now universally accepted.

199. 17. In the remaining paragraphs of this number and in the first of the next Lessing quotes passages to prove his contention about the misinterpretation of Aristotle.

Fünfundsiebzigstes Stück.

200. 8. **den Dacierschen,** André Dacier (1651–1722), who was noted as a classical scholar, translated the *Poetics* into French and wrote a commentary to it. Lessing refers to him several times in portions of the *Dramaturgie* omitted here.—10. **Aufschlüsse,** say, *explanations*, or *information*.—12. **Rhetorik und Moral,** *Rhetoric and Ethics*.—14. **Scholastiker,** *scholastics*, or *schoolmen*. Lessing uses the term in its later sense as applied to the philosophers of the middle ages.—30. **Stagirit,** *Stagirite*, meaning here Aristotle, who was born at Stagira.

201. 7. **Es beruhet,** this paragraph is practically an abbreviation of the above-mentioned chapters of Aristotle's *Rhetoric*.—22. **würde,** Lessing quotes in a foot-note the Greek passage on which this sentence is based. In Buckley's translation it runs: "So that, to speak generally, all those things are to be feared, which, happening or being likely to happen in the case of others, excite compassion."

202. 16. **ohne,** here with the dative. See also note to **100,** 1.—24. **kommentieren,** Lessing quotes in a foot-note Corneille's words from his *Premier Discours sur l'Utilité et sur les Parties du Poème Dramatique:* Je hasarderai quelque chose sur cinquante ans de travail pour la scène (*I shall risk somewhat in view of fifty years of work for the stage*). Corneille wrote no formal commentary on Aristotle; what he has to say is to be found in his three essays (*discours*) about the drama and in his critical estimate (*examens*) of certain of his plays. In Lessing's discussion of the unities his *Troisième Discours* was several times mentioned; in the following numbers his *Second Discours sur la Tragédie* is chiefly considered.—26. **Kodex,** *code*, that is, the *Poetics*.

203. 5. **Märtyrer,** in his *Polyeucte;* see note to **12,** 12.—7. **Prusias II.,** king of Bithynia, was driven from the throne by his son Nicomedes about 150 B.C. The historical king may have been bad enough to merit Lessing's epithet, but he is no monster in Corneille's play *Nicomède* (1652).—8. **Phocas** usurped the throne at Constantinople, but his cruelties finally led to the successful conspiracy of Heraclius, in consequence of which he was deposed and killed in 610 A.D. He is one of the principal persons in Corneille's *Héraclius*

(1647).—**Kleopatra**, in *Rodogune;* see p. 94 ff.—13. **sagt er**, the passages translated on this page are from the above-mentioned *Second Discours.*—14. **uns . . . vergleichen**, (*nous accommoder*, as Corneille has it), *come to an agreement.*—17. **Reinigung der Leidenschaften**, for the detailed discussion of this subject see p. 211 ff.

Sechsundsiebzigstes Stück.

205. 13. **in der Abstraktion**, *in the abstract*, that is, as we can separate them in our thoughts.—**durch . . . Ausdruck**, by this *symbolic expression* Lessing means the *word* which we give as the name of the object.

206. 16. **Denn . . . können**, it may be questioned whether the qualification which Lessing here makes is in agreement with what Aristotle meant by pity.—19. **anzüglicher**, *more attractive*, or *more interesting.*—23. **Affekt**, *strong emotion* or *passion.*—26. **nach . . . Regungen**, *according to its primary emotions.* By Regungen Lessing means die vermischte Empfindung über das physikalische Übel eines geliebten Gegenstandes. Regungen are here contrasted with **Affekt**, being the weaker emotions.—28. **Funke**, an unusual form of the dative instead of Funken.—29. **Philanthropie;** scholars are not united in accepting Lessing's interpretation of Aristotle's *τὸ φιλάνθρωπον* in this connection. Buckley translates it by *moral sense*, and Zeller, for example, in his *Philosophy of the Greeks*, understands it to be the satisfaction of that moral feeling which attaches to the deserved misfortune of the transgressor. This and kindred critical points in the following pages are simply mentioned in these Notes, as the purpose here is merely to understand Lessing and not to investigate whether his interpretation of Aristotle is correct.

207. 6. **Zernichtung** = Vernichtung.—10. **sagt er**, in the thirteenth chapter of the *Poetics*. The passage has already been given in Buckley's translation in the note to **197**, 14.—19. The lines omitted here and below contain the translations to which Lessing objects and also a passage from Mendelssohn concerning our pity for even a condemned criminal.

Siebenundsiebzigstes Stück.

208. 13. **Furcht**, the suggestion has been made in connection with this and the paragraphs immediately following that Lessing confounded *fear* and *tragic fear*, and so met with a difficulty in his interpretation of Aristotle.

209. 16. **keine strenge logische Definition**, a strange statement, especially in view of the manner in which he has insisted on the strict adherence to the letter of Aristotle.—24. **Geschlechte**, *genus*.—25. **Epopee**, *epic* (*poem*).—26. **Gattung**, *species*.—29. In the omitted paragraph Lessing attempted to establish his statement, und sogar ihre dramatische Form ist daraus zu bestimmen, by considering a portion of Aristotle's definition of tragedy. His rendering of the definition runs, Die Tragödie ist die Nachahmung einer Handlung, — die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht, die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirket. For Buckley's translation of the whole definition see note to **197**, 13. In explanation of the word sondern, it should be said that Lessing was using a faulty Greek text of the passage, as is now universally admitted. So much of Lessing's argument in the omitted paragraphs as was based on this faulty text is therefore necessarily fallacious. See Introduction, p. xxxiv.—30. **den moralischen Endzweck**, see Introduction, p. xxxv.

210. 21. **haben . . . gut streiten**, *contend uselessly*.—23. **kehren . . . Sancho**, *pay no heed to a Sancho*. The allusion is to the conflict of Don Quixote with the windmills, which he took for giants, and the vain endeavors of his squire Sancho to restrain him, as related in the eighth chapter of Cervantes's romance.—27. *Τῶν τοιούτων*, the critics are disposed to believed that Lessing is partly in error here. They are inclined to render these two Greek words by *these* or *such*, and thus make the reference to pity and fear only.

211. 3. **reinigen**, Lessing is led to use this word by his translation of the Greek word κάθαρσις in Aristotle's definition of tragedy. It will be observed that he translates the word by Reinigung, and Buckley by *purification*. The literature about the Aristotelian conception of the Katharsis in tragedy has assumed considerable proportions. As yet no fixed conclusion concerning Aristotle's meaning has been reached and probably never will be. See Introduction, p. xxx.

Achtundsiebzigstes Stück.

212. 1. **in acht nehmen**, *observe;* now an uncommon use of the phrase.—5. **Politik**, VIII, 7.—8. **sagt Corneille**, in his *Second Discours*, already mentioned in the note to **202**, 24. All the references to Corneille in this number are based on this essay.

214. 11. The omitted lines contain a few comments about Dacier's interpretation of this purification.—12. **sagt er**, in his *Poétique d'Aristote* VI, 8; see note to **200**, 8.—25. **Ödips**, see note to **181**, 15.—**Philoktets**, *Philoctetes*, the possessor of the bow and arrows formerly belonging to Hercules, accompanied the Greeks to Troy. Owing to a wound in his foot, he raised such continual outcry in the camp that he was banished to the island of Lemnos. But the Greeks found that they could not conquer without the aid of the weapons of Hercules. Therefore Philoctetes was finally brought back to the camp, where his wound was healed, and he greatly distinguished himself by his skill as a bowman. It was he who mortally wounded Paris.—**Orests**, see notes to **106**, 4 and 11.—30. **bei einem Stoiker**, as Dacier himself stated, in the *Meditations* of the Roman emperor Marcus Aurelius (121–180).—29. **stehet**. Lessing here alludes to the doctrine of Aristotle that every virtue is a mean between two extremes. Thus, for example, generosity is the mean between avarice and extravagance. Critics are disposed to doubt whether Lessing has made a correct use of the Aristotelian theory in this connection.

216. 24. In a foot-note Lessing stated that these examples are taken from a German commentator on Aristotle.

Neunundsiebzigstes Stück.

218. 4. *νεμεσις, νεμεσᾳν, indignation, to be indignant.* In a foot-note Lessing refers to Aristotle's *Rhetoric*, II, 9: "To pity is opposed, most directly, that feeling which men call indignation; for, to the feeling pain at undeserved misfortune, is opposed in a certain way the feeling pain at undeserved good fortune, and it originates in the same disposition; and these feelings are both those of a virtuous disposition. For we ought to sympathize with, and to pity, those who are undeservedly unfortunate; and to feel indignant at those who

are undeservedly fortunate." (Buckley.)—6. **Du,** meaning Richard. 17. **die da;** da merely modifies die here and is not to be translated into English. Notice our use of *whichever*, etc., where *ever* corresponds to da, except that in older and poetic German da is often employed where we can not use *ever*.—22. *μιαρὸν*, *unclean*, *abominable*, or, as Lessing renders it, gräßlich. He is referring to the passage given in Buckley's translation in the note to **197,** 14: "In the first place . . . but is *impious*."—29. **Schlachtopfer,** meaning the young princes.

219. 11. **Gliedern,** that is, *parts* or *links* of the ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge.—29. **bekleiden,** say, *strike root.*

220. 6. **was er heißt,** that is, a tragedy.—31. **participiert von,** *shares in.*

222. 6. **verthan,** here, *completed*, or *perfected.*

Achtzigstes Stück.

224. 4. The remainder of this number is occupied with quotations from Voltaire concerning certain defects of the French drama and with further comments by Lessing on the same theme.

Einundachtzigstes Stück.

10. **Dominique Bouhours** (1628–1702), a French Jesuit and man of letters. In one of his writings he discussed the question whether Germans are gifted with intellect, finally deciding it in the affirmative. (Schröter und Thiele.)—18. **Braß** = Praß. See note to **37,** 3.

225. 6. **Gottsched,** see Introduction, p. xxi, and note to **66,** 18.

226. 9. **Hedelin,** see note to **148,** 4.—19. **quelque . . . interpretation,** *some modification, some favorable interpretation.* See note to **173,** 18. Here and in the following pages Lessing is either quoting or referring to Corneille's *Second Discours* mentioned above.—21. **pour . . . théâtres,** Lessing's translation immediately follows.

227. 3. **Rodrigue, Chimene,** see note to **175,** 17.—6. **Cleopatra, Prusias, Phocas,** see notes to **203,** 7 and 8.

228. 4. **schon gesagt,** see p. 214.—12. **jener,** referring back to erste Absicht, that of Aristotle. In a foot-note Lessing states that this passage is taken from Dacier's *Poétique d'Aristote*, VI, 8.

Zweiundachtzigstes Stück.

230. 1. **in . . . hineinschwatzen**, *babble so thoughtlessly*.—6. **Denn**, see **229**, 11.—16. Quid pro quo (literally, *one thing for another*), *equivalent;* here, *false equivalent*.—22. **Manieren**, say, *ways*. The lines omitted below are given over to quotations from Corneille to show how he thought the misfortunes of a wholly virtuous man could be made the fit theme of tragedy.

231. 2. **als**, *since*, or *as*. Several times in the *Dramaturgie* Lessing uses als in this sense before the relative pronoun or before wo compounded with a preposition and standing for the relative. See also notes to **98**, 15, and **245**, 24.—4. **Läuterungen** = Erläuterungen. —31. **Jean Baptiste Du Bos** (1670–1742) had a great reputation as a writer on historical and æsthetical subjects. Lessing valued him highly and refers here to his *Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture*.

232. 4. **Abstechung**, *contrast*.—10. **Narcisse**, the accomplice of Nero in the murder of Britannicus in Racine's play *Britannicus* (1669), which is based on the well-known episode in Roman history.

Dreiundachtzigstes Stück.

20. **Sitten**, in the fifteenth chapter of the *Poetics:* "With respect to manners, however, there are four things to which one ought to direct attention: one, indeed, and the first, that they be good." Also in the sixth chapter: "By manners, I mean those things according to which we say that agents are persons of a certain character." (Buckley.)

233. 8. The omitted lines continue this discussion and give further quotations from Corneille.—14. In the remainder of this paragraph Lessing touches briefly upon the play and the life of its author. See note to **194**, 3.—18. **L'Affichard**, see note to **63**, 21.—19. **Die Frau, die recht hat**, *La Femme qui a Raison*. A stingy father, who has been for twelve years in India amassing a fortune, has arranged by letter for the marriage of his son and daughter. But his choice is not theirs, and with the aid of the mother they carry out their own plans at once. On the day after the double wedding he returns. Owing to his long absence none of the household except his wife rec-

ognize him. His rage is boundless, but she succeeds in convincing him that she has managed his money better than he had hoped and that her plans for the children were for the best.—20. **Haustheater.** The Kehl edition of Voltaire's works says that this play was represented in 1749 at a fête given in honor of Stanislas, ex-king of Poland, whose daughter was the wife of Louis XV. Beuchot, editor of a well-known edition of Voltaire, states that the play was first printed in 1759, having been represented at Carouge in 1758, as Lessing has it. Carouge is a village of Switzerland near Geneva. From 1755 Voltaire lived at Ferney near by. The statement is also made on another authority that Voltaire disclaimed the authorship of the play. —24. **François Louis Claude Marin** (1721–1809) and **Antoine Bret** (1717–1792), both French men of letters of small calibre.

234. 2. **ekel**, see note **47**, 27.—4. **mot pour rire**, *jest*, or *point*. —5. In the omitted paragraphs Lessing states that the plays of the fiftieth evening were *Sidnei* by Gresset (see note to **68**, 21) and *L'Aveugle Clairvoyant* by Le Grand (see note to **33**, 24). According to the play-bills, however (see note to **194**, 1), the play of this evening was Molière's *L'Ecole des Femmes*, while the plays mentioned by Lessing were given on Friday, July 31, 1767.

Vierundachtzigstes Stück.

7. **Hausvater**, *Le Père de Famille*. The play was written in 1758 and was first represented on February 18, 1761. See note to **161**, 15. It had more success in France than Lessing's comment indicates, but it did not survive on the German stage as he predicted that it would, and was, in fact, esteemed far beyond its merits by him. The father in the play is kind and benevolent but imbued with the prejudices of station and wealth. His son and daughter have bestowed their affections on persons beneath them in the social scale. After a hard struggle the father finally yields to their desires.—18. **Ich...aus**, *I begin far back*.—**Natürlichen Sohne**, Diderot's *Le Fils Naturel ou les Épreuves de la Vertu* was written in 1757 and first represented in 1771. It was a flat failure on the stage, although it had been before the reading public for fourteen years with some success. Accompanying it were three dialogues (*entretiens*) between the author and the hero of the piece, which are really essays about dramatic theory.

Lessing had also translated the play with the dialogues into German in 1760. The two plays with the accompanying essays really set forth Diderot's dramatic system. Dorval, the hero of the play, who is only a natural son, falls in love with Rosalie, his father's daughter born in wedlock, and she returns his love. She is betrothed to Dorval's bosom friend, and to complicate matters the latter's sister Theresia, as Lessing has it farther on, falls in love with Dorval. The conflicts of love and duty for the hero may be left to the imagination. Duty finally conquers, and Dorval decides to give up Rosalie and marry Theresia. Towards the close of the fifth act the relationship of the brother and sister is discovered.

235. 7. **Les Bijoux Indiscrets**, this work appeared in 1748, and the character of its contents is such that it is no wonder that Diderot wished to disown it later.—14. The remainder of this number and the larger part of the next are given over to extracts from this work of Diderot. They contain a conversation between several persons about the drama and dramatic art. Under foreign-sounding names the attack is really directed against the French drama. The point of view is not essentially different from that of Lessing in the preceding pages of the *Dramaturgie*.

Fünfundachtzigstes Stück.

16. **eher keine . . . als bis**, *no . . . until*.—18. **wiederholt . . . wurden**, referring to *Le Fils Naturel* and the accompanying dialogues.

236. 5. **Theriak**, *theriac*, a kind of medicine long highly esteemed and supposed to be an antidote for the poison of animals.—6. **Charles de Montenoy Palissot** (1730–1814), a minor French poet and prose writer. He became involved in various fierce literary quarrels. His respects are paid to Diderot particularly in his *Petites Lettres sur de Grands Philosophes*.—12. **kostbar**, see note to **180**, 19.—14. **Besonders**, in Act 4, Scene 3. By a not unnatural mistake she had taken an unfinished letter to Rosalie as a declaration of Dorval's love for herself.

Sechsundachtzigstes Stück.

237. 1. **behauptete**, in the third of the above-mentioned dialogues.—7. **Stände**, *classes*, meaning the different occupations, profes-

sions, etc.—9. **ernsthaften Komödie,** Diderot proposed four classes of plays: light comedy, serious comedy, domestic tragedy, and tragedy dealing with great personages (see *De la Poésie Dramatique*, II).—25. **erinnert,** in the above-mentioned *Petites Lettres*. See note to **72,** 19.—28. In the remaining lines of this paragraph and in a foot-note are mentioned some of the characters which Molière and Palissot suggested as yet untouched by the writers of comedies.

239. 4. **erkundiget,** here *explored*, or *investigated*. The verb is now regularly reflexive.—10. **Brüdern,** in portions of the *Dramaturgie* omitted here Lessing has already discussed at some length Terence's *Adelphi*. See note to **173,** 30. In this play Demea, a close-fisted, hard-headed countryman, has two sons. One of these he has brought up under the severest discipline, while the other has been adopted by his brother Micio, a city-dweller. Micio is an easy-going man of no real strength of character and is in every way the exact opposite of Demea. It chances, however, that the youth, who has been brought up under the looser discipline, has in reality the better moral character, as the events of the play show. All this seems to put Demea in the wrong; but when he easily persuades his brother Micio, who has apparently thus far been in the right, to agree to do several foolish things, the reader perceives the justice of Diderot's comments. —15. **ganzer . . . hindurch,** the accusative is now the regular construction.

240. 9. **abstechend,** see note to **232,** 4.—22. **vor** = für, as often in the *Dramaturgie*.

Siebenundachtzig- und achtundachtzigstes Stück.

241. 3. The omitted paragraphs contain further objections of Palissot to *Le Fils Naturel*.—16. **Arten,** *types*, or *species*. The quotation is from the third of the above-mentioned dialogues.—24. In the omitted lines of this paragraph Diderot objects to the father in Terence's *Hautontimorumenos* as being too individual and too little typical or general. In the following paragraphs Lessing discusses this objection at length and disagrees with Diderot.—25. **Fehler,** that is, in making the character of Dorval not sufficiently typical.

242. 2. **Falte,** say, *characteristic*.—4. **läßt . . . sagen,** in Act 4,

Scene 3.—5. **verschleidert** = verschleudert. Notice also schleiderte, l. 30 below.—23. **insulierten** = isolierten.

243. 8. **Belt**, *belt*, or *strait*.—13. **Ausflucht**, (*way of escape*), *loophole*.—14. **Verfolge**, this quotation follows shortly after the passage beginning in **241**, 16.

Neunundachtzigstes Stück.

245. 6. **sagt Aristoteles**, in the ninth chapter of the *Poetics*. The whole of this passage is given in Buckley's translation in the notes to **71**, 16, and **83**, 15. It may be said in passing that there are several points in which Lessing's translation does not agree with the opinion of critics. The more important will be made evident by a comparison with Buckley's translation.—24. **als worauf**, see note to **231**, 2.—28. **etwanigen**, that is, that may chance to occur, say, *at will*.—**sonach**, *accordingly*. Lessing states in the ninetieth number that he means by this that the poet *so* gave his names that they aimed at this generality. —29. **iambischen**, "*Iambic*, i. e. satirical, and personally so, like the old Iambi, invectives, or lampoons." (Twining.)

246. 7. **Agathon** (about 450–400 B.C.), a Greek tragic poet, a younger contemporary of Euripides. Of the tragedy mentioned nothing has come down to us.—25. *καθολου*, *generality*, as Lessing renders it.

247. 8. The remaining paragraphs of this number, the whole of the ninetieth, and nearly the whole of the ninety-first number are occupied with a discussion of the use of names of real persons in the ancient drama.

Zweiundneunzigstes Stück.

248. 6. **Richard Hurd** (1720–1808), bishop of Worcester, a capable writer on theological and critical topics. Lessing here refers to his edition of Horace's *Ars Poetica*, with an English commentary and notes. Accompanying this work are several dissertations. The one *On the Provinces of Dramatic Poetry* (l. 17 below) is especially in Lessing's mind in the following numbers. Lessing's friend, Johann Joachim Eschenburg (1743–1820), professor at Brunswick, published a translation of this work of Hurd in 1772.

'49. 3. fährt er fort, the extract is from the above-mentioned ertation.—6. **Avare,** referring to Harpagon, the miser, in Mo-'s *L'Avare*.—8. **Nero,** in Racine's *Britannicus*.—9. The omitted s give the translation into German of this passage.—19. **angesehen,** *idering*, or *regarding;* say here, *considering that.* Notice **unange-**ı, **250,** 1. 28. The remainder of this number and the whole of ninety-third contain the translation of an extract from the chapter Iurd's dissertation, which is entitled *On the Provinces of Tragedy Comedy.* The whole of the ninety-fourth number and the begin-g of the ninety-fifth likewise contain a long note which Hurd made 318 of the *Ars Poetica.* Lessing's purpose in giving these ex-ts is explained in **250,** l. 6 ff.

Fünfundneunzigstes Stück.

250. 14. **machen,** Lessing quotes in a foot-note the passage from rd's dissertation to which he here refers: "In calling the tragic racter particular, I suppose it only less representative of the kind n the comic; not that the draught of so much character as it is con-ned to represent should not be general."

251. 5. **bejaet** = bejahet.—27. **Johnson,** in the omitted passage rd censured Ben Jonson's *Every Man out of his Humor* because characters in it are nothing but the personification of passions and therefore unlike anything we see in real life.

252. 10. **Fermenta cognitionis,** *leaven of knowledge.*

Sechsundneunzigstes Stück.

2. **wiederholt,** see note to **192,** 27. This play of **Romanus** ms not to have been repeated until August 11, just after the close he period covered by the *Dramaturgie.* According to the play-s and other evidence the plays of this fifty-second evening were taire's *Nanine* and *Le Dénouement Imprévu* by Marivaux (see note **194,** 1). This is probably an arbitrary change on the part of ssing, as he wished to complete the discussion of a topic already en up.—15. **Donatus** (born about 333 A.D.), a celebrated Latin mmarian.—16. **Hanc . . . commendabatur,** *they say that this play s represented in the second place, as the name of the poet was at*

that time unknown; it was therefore announced as the Adelphi of Terence, not as Terence's Adelphi, because up to that time the poet was more recommended by the name of the play than the play by the name of the poet.—21. **herausgegeben,** Romanus issued the collection of his plays anonymously in 1761.

253. 4. **haben.** Allowing for his modest exclusion of himself, Lessing's statements about the German drama in this paragraph and about German literature in general in the next was only too true at the time. The work of the poets of the middle high German period was practically unknown and unheeded then, and the still greater period, of which Lessing was one of the foremost representatives, was only just beginning.—16. **Fakultäten,** that is, theology, law, medicine, philosophy, etc.—21. **polierten,** *cultured.* This construction with **ihre** would now hardly be used by an educated person.—24. **endlich,** say, *after all*, or *actually.*

254. 10. **sagt Plutarch,** see note to **187,** 7.—28. **Genie,** Lessing is here concerned with the beginnings of that period of German literature known commonly under the name of *Sturm und Drang.* It was a natural and necessary reaction against the slavish spirit of imitation that had so ruled in German literature, but like most reactions it went for a time to the other extreme. In a way, Lessing's own arguments in the *Litteraturbriefe*, in his *Laokoon*, etc., were one of the causes of the movement. Lessing's words here and on page 270 are an admirably clear statement of the mutual relations of genius and rules, and of the functions of criticism.

255. 13. **anschauend,** *objectively.*—30. **sagen sie,** Lessing is quoting here from a review of the first volume of the *Dramaturgie* by Stl. in *Die deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften*, Vol. 3. Who Stl. was is not known certainly, although various conjectures have been made.—31. **Scepter,** regularly neuter.

256. 15. **verthan,** that is, *done all that is necessary.* See note to **222,** 6.—22. **aufgelegt,** *disposed*, or *fitted.*

257. 7. **wenn . . . anders,** *if indeed.*—14. **sagt Pope,** Lessing found this passage in Hurd (see note to **248,** 6), where it is ascribed to Pope's *Works*, IV, 185. Commentators were long puzzled to find the original of the passage, until Bernays discovered it in Bishop Warburton's edition of Pope. The words are not Pope's, but are a note of

Warburton to Pope's *Imitations of Horace*, II, 1, l. 282 f.: "Some doubt if equal pains or equal fire, The humble muse of Comedy require."—22. **einheimischen,** "*domestic.*"

Siebenundneunzigstes Stück.

258. 19. **angemerkt,** in the ninth chapter of the *Poetics*. For Buckley's translation see the latter half of note to **83**, 15.

259. 14. **entübriget,** see note to **163**, 4.—25. **Kostüm,** see note to **144**, 1.—28. **Perserinnen,** a slip of the pen for Perser. The drama is so named because the chorus is composed of Persians. It deals with the invasion of Xerxes.

260. 7. **in Absicht derselben,** *in view of them* (einheimische Sitten). —19. Lessing was satisfied only with the intention of Romanus in making his changes, not with the changes themselves. The remainder of this piece and the whole of the next are given up to the discussion of his objections to several of these changes. As the play of Romanus is of no present interest, the whole of this discussion is omitted here except the small portion given in the ninety-ninth number.

Neunundneunzigstes Stück.

262. 2. Most of the remainder of this number and the whole of the hundredth number are given over to the discussion of certain topics that arise in the consideration of the fifth act of Terence's *Adelphi*.

Hundertunderstes, zweites, drittes und viertes Stück.

7. **Tagewerkern** = Tagelöhnern.—11. **Dodsley und Compagnie,** the pretended name of the firm that issued a pirated edition of Lessing's *Dramaturgie*. See Introduction, p. xvi.—16. **Zeug,** now regularly neuter.—**verschnitten,** *cut out.*

263. 2. **Poeta . . appulit,** *when first the poet turned his mind to writing.* These are the opening words of the prologue of Terence's *Andria*.—7. **Prinzipals,** see note to **2**, 15.—10. **müßig,** see *Matthew*, xx, 1-7.—14. **gedrungen,** instead of gedrängt.—18. **Aufnahme,** see note to **2**, 8.—**konkurieren,** *help.*—22. **noch Dichter,** words which were in part due to the bitterness of spirit in which he wrote and to his desire to make good his calling as critic, but doubtless also containing

his own sober judgment of himself. They are open, of course, to gross misinterpretation and have been more than once misinterpreted by those unfriendly to Lessing. Still the words are in a sense true, although the world rightly persists in calling Lessing a great dramatic poet. But when we think of the spontaneity of a Shakespeare or a Goethe, it is easy for us to understand why Lessing disclaims the title of poet and emphasizes so strongly the part that his study of literature and literary laws, that is, criticism, had in his poetical productions.—26. **so . . . folgern**, *draw such favorable conclusions.*—27. **verquisfet**, *wastes.*

264. 4. **Druckwerk**, *force-pump.*—10. **soll**, *is said.*—27. **Goldoni**, see note to **51**, 6.—31. **Giovanni de la Casa** (1503–1556), an Italian poet and prose writer much admired in his time.

265. 3. **halte.** Lessing gives in a foot-note a passage from Sterne's *Tristram Shandy:* "An opinion John de la Casa, archbishop of Benevento, was afflicted with—which opinion was,—that whenever a Christian was writing a book (not for his private amusement, but) where his intent and purpose was bona fide, to print and publish it to the world, his first thoughts were always the temptations of the evil one.—My father was hugely pleased with this theory of John de la Casa; and (had it not cramped him a little in his creed) I believe would have given ten of the best acres in the Shandy estate, to have been the broacher of it;—but as he could not have the honor of it in the literal sense of the doctrine, he took up with the allegory of it. Prejudice of education, he would say, is the devil."—15. **Didaskalien**, *didaskaliæ.*—18. **Isaac Casaubon** (1559–1614) was of French parentage, but passed his last years in England. He was a remarkable classical scholar. Lessing quotes in a foot-note a Latin passage from Casaubon concerning these didaskaliæ, the substance of which is given in the following lines.—26. **Olympiade**, *olympiad*, a period of four years in the Greek reckoning of time, stretching from one celebration of the Olympic games to the next.—27. **Archonten**, *archons*, the chief magistrates of Athens. The name archon was applied especially to the highest of these magistrates.

266. 2. **Lione Alacci** (1586–1669), a classical scholar, librarian of the Vatican. Lessing evidently did not regard his *Dramaturgia* as a model. It is said to be little more than a list of plays.—6. **breviter**

. . . **scriptas,** *written with elegance and brevity.*—26. **würde,** see **3,** 26 f.—27. **überdrüssig,** see Introduction, p. xvii.

268. 18. **Locus communis,** *commonplace.*

269. 18. **Gedanken,** seemingly a reference to his plan, afterwards abandoned, of issuing an edition of the *Poetics.*—22. **Euclid** (flourished about 280 B.C.), the famous mathematician.—26. **als,** see note to **231,** 2.

271. 27. **Tonne,** an allusion to the belief "that seamen have a custom, when they meet a whale, to fling him out an empty tub by way of amusement, to divert him from laying violent hands upon the ship." (Swift, *Preface* to *A Tale of a Tub.*) Lessing has just made a statement about the plays of Corneille, which he must himself have regarded as an exaggeration, and so he throws it over as an empty cask to the critical whales.—30. **kleinen Wallfisch . . . Halle,** an allusion to Christian Adolph Klotz (1738–1771), professor at Halle, with whom he had the famous antiquarian controversy and who issued *Die deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften.* Halle has well-known salt wells.

272. 5. **Stl.,** see note to **255,** 30.—9. **Jäckchen,** referring to the conventional attire of the clown.—16. **Magd,** referring to the damsel possessed with a spirit of divination which St. Paul drove out. See *Acts*, xvi, 16–18.—19. **warum ich . . . habe.** Stl. had in his review accused Lessing of partiality both in blaming and praising the actors. The allusion to the voice of Mrs. Löwen is found in the omitted portion of the eighth number, and the praise of the other actress in the omitted portion of the tenth number.—28. **pflügen,** *Judges*, xiv, 18.

273. 2. **Kobolts,** instead of Kobolds.—7. **nicht ganz ohne,** *not entirely untrue.*—24. **geantwortet,** *Proverbs*, xxvi, 4, 5.—29. **als wodurch,** say, *since thereby.* See note to **231,** 2.

274. 2. **gemeinnütziger,** *of more general use.*—11. **an den Mann bringen,** *dispose of.*—13. **anlegte,** *Luke*, ix, 62.—17. **periodischen Nutzen,** an allusion to the words of Stl.: Muß ein periodisches Blatt, wie die Dramaturgie ist, nicht auch einen periodischen Nutzen haben? (Schröter und Thiele.)—21. **später,** see Introduction, p. xvi.

275. 4. **zwei,** see note to the fifty-second number.—7. **Stecken,** instead of Stocken.—16. **lautet.** The style of the letter is certainly not a model and the constructions are not always correct grammatically.—

21. **die neuaufgerichtete**, referring to Bode and Lessing. See Introduction, p. xiv.—22. **Selbstverlegen**, *private publication.*

276. 5. **höcken**, *peddle*, or *higgle*, in a contemptuous sense.—24. **Ostermessen**, *Easter fair*. Leipzig has two great fairs annually. The city was then, as now, the center of the German book trade. The fairs have diminished greatly in importance in recent years, but the organization of publishers may be still said to have its headquarters at Leipzig.

277. 5. **nachdrucken**, this was done by Dodsley und Compagnie and their defence of their own action was added.

278. 2. **Pasquillchen**, *lampoons*.—19. **Projekt**. The great philosopher, Gottfried Wilhelm von Leibnitz (1646–1716), proposed in two letters, dated October 15 and November 19, 1715, the establishment of a society of scholars for the purpose of defraying the cost of the publication of their own works.

INDEX TO NOTES.

The heavy figures indicate the pages, the light figures the lines.

FRANCKE'S GERMAN LITERATURE

As Determined by Social Forces. Being the fourth and enlarged edition of the author's *Social Forces in German Literature.*

BY PROF. KUNO FRANCKE OF HARVARD.

595 pp. 8vo. $2.50, *net.*

A critical, philosophical, and historical account of German literature that is "destined to be a standard work for both professional and general uses" (*Dial*). Its wide scope is shown by the fact that it begins with the sagas of the fifth century and ends with Sudermann's biblical drama *Johannes* (1898).

"The range of vision is comprehensive, but the details are not obscured. The splendid panorama of German literature is spread out before us from the first outburst of heroic song in the dim days of the migrations, down to the latest disquieting productions of the Berlin school. We owe a debt of gratitude to the author who has led us to a commanding height and pointed out to us the kingdoms of the spirit which the genius of Germany has conquered. The frequent departures from the orthodox estimates are the result of the new view-point. They are often a distinct addition to our knowledge. . . . To the study of German literature in its organic relation to society this book is the best contribution in English that has yet been published." —*The Nation.*

"It is neither a dry summary nor a wearisome attempt to include every possible fact. . . . It puts the reader in centre of the vital movements of the time. . . . One often feels as if the authors treated addressed themselves personally to him; the discourse coming not through bygone dead books, but rather through living men."—*Prof. Friedrich Paulsen of University of Berlin.*

"A noble contribution to the history of civilization, and valuable not only to students of German literature, but to all who are interested in the progress of our race."—*The Hon. Andrew D. White, ex-President of Cornell University.*

"For the first time German literature has been depicted with a spirit that imparts to it organic unity . . . rich in well-weighed, condensed judgments of writers . . . not mere rewordings of the opinions of standard critics. . . . The style is clear, crisp, and unobtrusive; . . . destined to be a standard work for both professional and general uses."— *The Dial.*

HENRY HOLT & CO., 29 W. 23D ST., NEW YORK.

IV '01

GOETHE

DICHTUNG UND WAHRHEIT. (*Abridged.*) Edited by Prof. H. C. G. VON JAGEMANN. xvi + 373 pp. Cloth. $1.12.

The only American edition representing all of the eleven books. The editor has signally succeeded in selecting the best portions.

EGMONT. With foot-notes by Prof. W. STEFFEN. 113 pp. Boards. 40c.

FAUST. Part I. Edited by the late Prof. WM. COOK of Harvard. 229 pp. (*Whitney's Texts.*) Cloth. 48c.

GÖTZ v. BERLICHINGEN. Edited by Prof. F. P. GOODRICH of Williams. xli + 170 pp. Cloth. 70c.

The only American edition of a play that "never fails to arouse and sustain the interest of the class."

HERMANN UND DOROTHEA. Edited by Prof. CALVIN THOMAS of Columbia. *With full vocabulary.* xxii + 150 pp. Boards. 40c.

Prof. H. C. G. Brandt of Hamilton: "An excellent introduction and judicious notes."

IPHIGENIE AUF TAURIS. Edited by Pres. F. CARTER of Williams. 113 pp. (*Whitney's Texts.*) Cloth. 48c.

DIE NEUE MELUSINE (from *Wilhelm Meister*). 28 pp. Bound with Zschokke's *Tote Gast* and Kleist's *Die Verlobung in St. Domingo.* The three edited by A. B. NICHOLS of Harvard. x + 226 pp Cloth. 60c.

LESSING

EMILIA GALOTTI. Edited by Prof. O. B. SUPER of Dickinson. xviii + 83 pp. Boards. 30c.

MINNA v. BARNHELM. Edited by A. B. NICHOLS of Harvard. With a portrait and reproductions of twelve etchings by CHODOWIECKI. xxxvi + 163 pp. Cloth. 60c.

MINNA v. BARNHELM. Edited by the late Prof. WM. D. WHITNEY of Yale. *With Vocabulary.* 191 pp. Cloth. 60c.

NATHAN DER WEISE. Edited by Prof. H. C. G. BRANDT of Hamilton. *An entirely new edition from new plates.* 155 pp. 16mo. Cloth. 60c.

SCHILLER.

DIE JUNGFRAU v. ORLEANS. Edited by A. B. NICHOLS of Harvard. *An entirely new edition from new plates.* xxx + 237 pp. Cloth. 60c.

DAS LIED VON DER GLOCKE. Edited by the late CHARLES P. OTIS. 70 pp. Boards. 35c.

MARIA STUART. Edited by Prof. E. S. JOYNES of South Carolina College. *An entirely new edition. With portraits.* xli + 266 pp. Cloth. 60c.

DER NEFFE ALS ONKEL. Edited by A. CLEMENT. *With vocabulary.* 99 pp. Boards. 40c.

THE THIRTY YEARS' WAR. Selections portraying the careers and characters of Gustavus Adolphus and Wallenstein. Edited by Prof. A. H. PALMER of Yale. *With map.* xxvii + 202 pp. Cloth. 80c.

WALLENSTEIN. The complete Trilogy, *Wallenstein's Lager*, *Die Piccolomini*, and *Wallenstein's Tod.* Edited by Prof. W. H. CARRUTH of the University of Kansas. *With portraits and other illustrations and a colored map.* In one volume. lxxxi + 434 pp. Cloth. $1.00.

WILHELM TELL. Edited by Prof. A. H. PALMER of Yale. *With a full vocabulary. Illustrated with views, facsimiles of documents, etc.* lxxvi + 40 pp. Cloth. 80c. (*The same without the vocabulary*, 60c.)

WILHELM TELL. Edited by Prof. A. SACHTLEBEN of the College of Charleston, S. C. 199 pp. Cloth. 48c.

Prices net, postage 8% additional.

HENRY HOLT & CO. 29 West 23d St., New York
378 Wabash Ave., Chicago

', 1900

DEUTSCHE GEDICHTE.

WITH INTRODUCTION AND NOTES BY

CAMILLO VON KLENZE,

Instructor in Chicago University.

xiv + 331 pp. 16mo. 90 cents. Postage 8 cents.

An attractive and reasonably full collection, prepared expressly for school and college use, of German ballads and lyrics of the first order, to which are added a few student and popular songs. About fifty poets are represented.

The introduction sketches the growth of ballad and lyric poetry in Germany, and touches on the relation of German poetry to antecedent and contemporary poetry of other nations. The most notable composers who have set the selections in this book to music are named in connection with each piece. To make room for as many poems as possible, the notes are confined to indicating the place of the selections in the life and work of the respective poets, and explaining obscurities and real difficulties in the text.

Willard Humphreys, *Professor in Princeton College*:—The selection of German poems by von Klenze I am much pleased with, and shall probably order some copies next autumn for my classes.

H. H. Boyesen, *Professor in Columbia College*:—An admirable collection of German lyrics, well adapted for the use of college classes. The biographical and critical notes are of the right kind, lucid, scholarly, and instructive; and the poems are selected with good judgment.

George T. Files, *Professor in Bowdoin College*:—It seems to me we have long since felt the need of some volume of selected poems, such as just issued—complete enough to offer a good variety, and yet compact and easy to handle.

J. T. Hatfield, *Professor in Northwestern University, Ill.*:—A delightful book, worth its weight in gold.

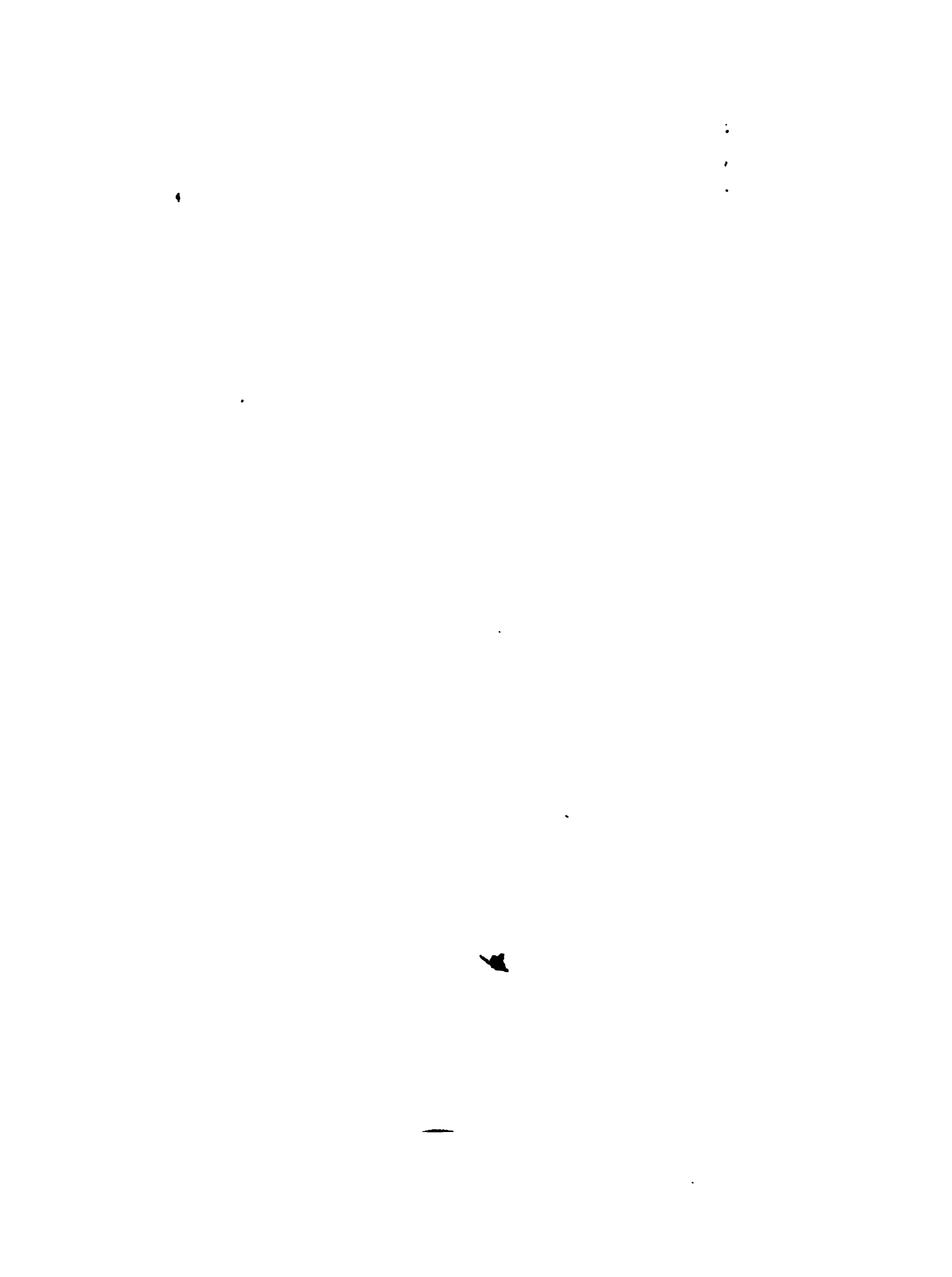
R. W. Moore, *Professor in Colgate University*:—Just such a book as I have been wanting for a long time. The selection of the poems is most satisfactory, the introduction gives the student a clear idea of the relation the various lyric poets hold to one another and to literature in general, and the notes give enough information about the particular poems to help the reader appreciate the circumstances under which they were written. I am especially pleased with the constant attention paid to the relation between the poems and the music to which they have been set.

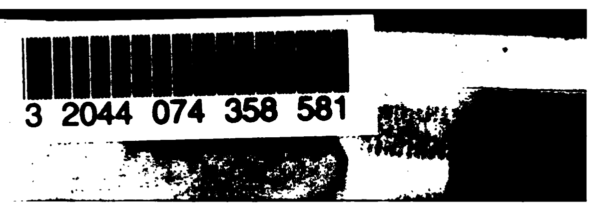
Charles Bundy Wilson, *Professor in University of Iowa*:—A gem. The selections are wisely made, and the notes are interesting and scholarly.

Isabella Watson, *Instructor in Carleton College, Minn.*:—I like von Klenze's selection very much, and think it a beautiful little book.

Whitney's German Dictionary. $1.50 retail postpaid.

HENRY HOLT & CO., 29 West 23d Street, New York.





The borrower must return this item on or before the last date stamped below. If another user places a recall for this item, the borrower will be notified of the need for an earlier return.

*Non-receipt of overdue notices does **not** exempt the borrower from overdue fines.*

Harvard College Widener Library
Cambridge, MA 02138 617-495-2413

WIDENER
MAY 2 2005
CANCELLED

WIDENER
APR 14 2005
BOOK DUE

Please handle with care

